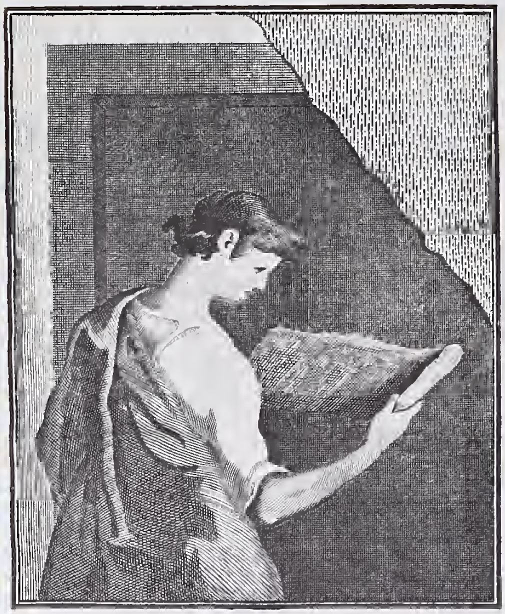
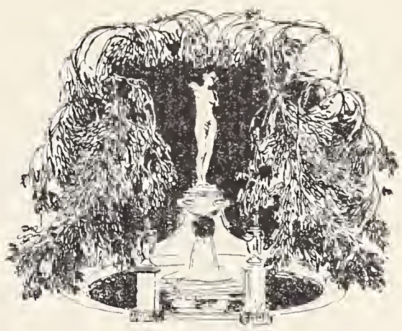


VOLNÉ SMĚRY.

VOLNÉ SMĚRY.

▪ MĚSÍČNÍK ▪
UMĚLECKÉ KULTURY.

REDAKCÍ ARNOŠTA HOFBAUERA, JANA PREISLERA, VLADIMÍRA ŽUPANSKÉHO
▪ A F. X. ŠALDY. - ROČNÍK IX. ▪



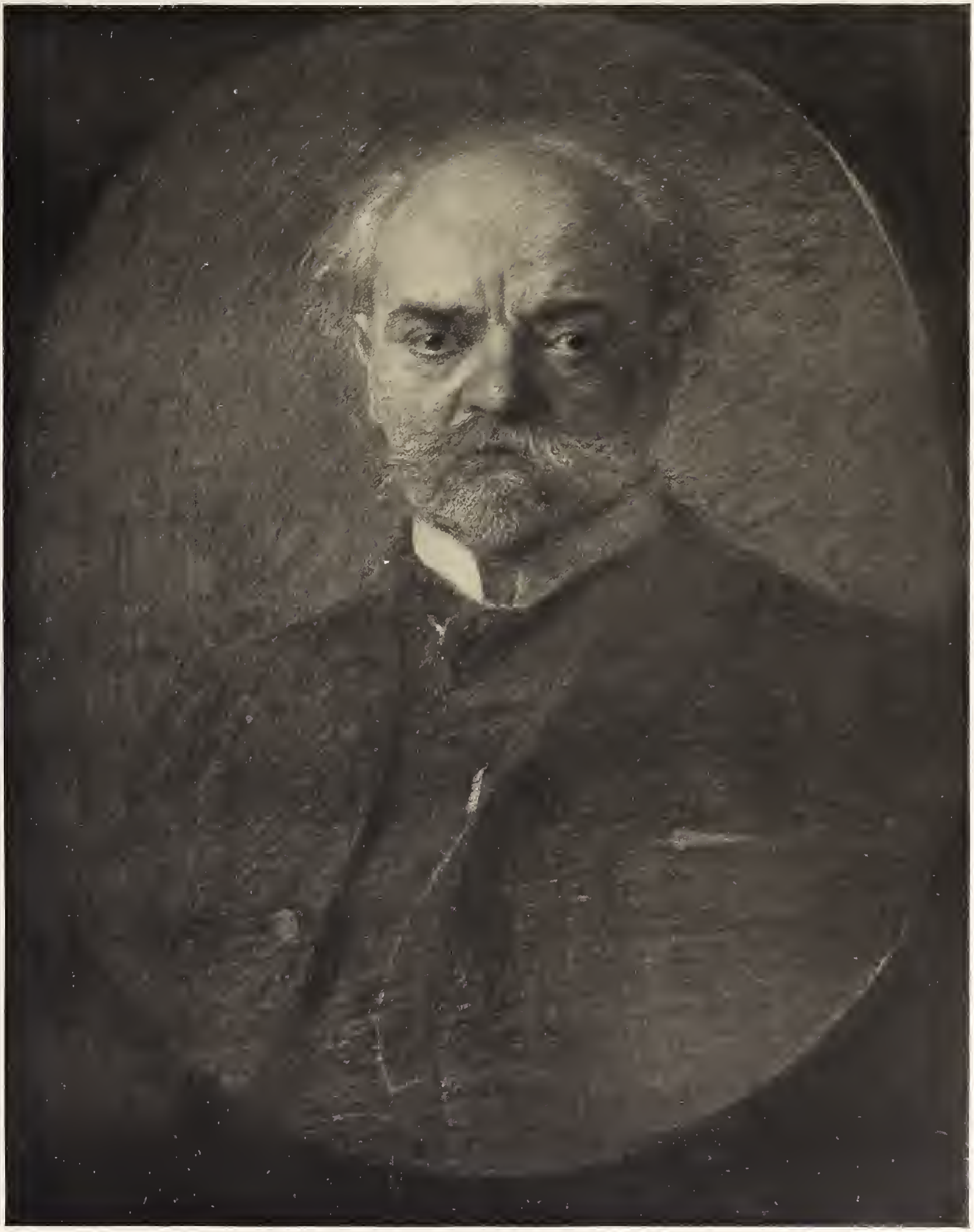
NÁKLADEM SPOLKU VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ
„MANES“ V PRAZE ROKU 1905.

▪ REPRODUKCE „UNIE“ V PRAZE. ▪
TISKEM KNIHTISKÁRNY Dr. EDUARDA
GRÉGRA A SYNA V PRAZE, V TŮNÍCH.

OBSAH IX. ROČNÍKU VOLNÝCH SMĚRŮ 1904—1905.

TEXT.

REPRODUKCE.



MAX ŠVABINSKÝ.
ANTONÍN DVOŘÁK.

VOLNÉ SMĚRY.



LEŽELA ZEMĚ PŘEDE MNOU, VDOVA PO DUCHU, KTERÝ ODEŠEL.

DOJMY A BOLESTI.

Vidím tě stále, jak jsi lehynce usedla — tak lehce sedá spíš pták než člověk — na vyvrácený kámen u lesní cesty: kolik podivné plaché krásy rozlilo se tvojí drobnou, trochu zvrácenou hlavou, kolik světla zanítilo se v tvých teplých hnědých očích, které jsi přiclonila stříškou svých rukou, svých dětských rukou, jaksi bezradě rozčilených a přece tichých! To pohled tam vzhůru na chrám tebe v poslední serpentině kopce svlažil takovým odleskem.

Kousek od tebe ležel rozebrán tvůj raneček, tvůj poutní raneček — neboť poutnicí byla jsi, neznámá Slovačko, a na poutní cestě jsem tě spatřil.

Ne, nemohu zapomenout, jak lehce, jak kouzelně lehce, jak graciésně jsi seděla: Watteau nenamaloval nikdy nic křehčího, Utamaro nenakreslil nikdy nic kouzelnějšího a opojnějšího. Ne člověk, ale jakýsi akkord světla a linií snesl se to na kámen u cesty — jakási duchová hračka, sylfa, víla.

V té chvíli viděl jsem v tobě stělesněno celé Slovensko, zemi básníků a umělců, kteří o sobě nevědí a kteří se neznají — zemi dětského lidu, naivnějšího ve zlém i v dobrém, než jsme my, v němž hlasitě hovoří ještě temné prameny instinktů — větev života, na níž stěsnalo se úže k sobě než jinde vysoké i nízké, krása i umírání.

A vyčetl jsem hned všecko o tobě z tebe, jako bys byla napsanou větou.

Připutovala jsi, jako vás putují tisíce k svaté Panně.

Jest to veliká událost v tvém životě, vím. Snad jediný celý den poesie v tvém roce, snad v celém tvém mládí: jeho záře musí ti zalít nudu a trud měsíců a měsíců a let a let, zachvět se ještě v stáří odleskem nad temnou studní tvých proplakaných nocí. Neboť tvůj život, vím to, jest smutný a těžký a zmáhá tě a zmůže tě jednou, dříve či později, třebas toho posud netušíš, třebas tomu posud nevěříš. Jsi odsouzena padnout: bída tě podryje, zoufalství rozhlodá, sesuješ se sama v hromádku bídy. Neboť bojuješ s nepřítelem, který je v tobě, který tě prolnul, který sedí v tvé krvi.

Ano, jest to snad první celý den poesie v tvém životě. Nemáte divadel, nemáte koncertů, nemáte románů, nemáte výstav a cestování — máte jen svoji pouť. Dnes vyšla jsi sbírat koření života — jím budeš kořenit nestravitelnost dní a dní, nocí a nocí.

Přišla's, jako vás přišli a přijdou tisíce a statisíce. Poslední peníz vydala's na cestu, peníz spořený snad půl roku, snad rok, snad dvě léta. Co si za něj koupíš?

Chvíli zapomenutí, chvíli rozčilení, chvíli přehlušení, chvíli opojení jakýmsi hašišem nebo opiem — chvíli, která ti dá píti nepenthesu.

Znám surově strakatý nevkus chrámu, který tě dojme k slzám, znám hrubé theatrální gesto a hrubý pathos kazatele, vypůjčený z posledního předměstského divadla, kterým tě rozčilí, znám všecky falešné korálky a skleněné perličky, které tě oslepí

a otupí: znám všecky ty barevné hadříky a vím, odkud byly sebrány i kým byly odloženy.

A za den, za dva dny sestoupíš s hory do jámy své bídy, do mlýna svého osudu a stejnoměrným krokem soumara předurčenou drahou povlečeš své břemeno — trpčeji nebo trpěliněji? Kdo ví, kdo může říci?

Přišla's prosit svatou Pannu, vím. Přišla's se modlit — za co? Snad za to, abys dostala za muže Jožku a aby tě nevydávali za Samka? Ale buď klidna: v třicátém roce nebo ještě dříve budeš zničena jedním jako druhým. Nebo za to, aby se taťka neopíjel do němoty? Ale k čemu vařili by kořalky, než aby ji lidé pili, a myslíš, že se opíjel ještě někdy někdo, aby rozradoval sebe nebo aby rozradoval jiné? Nebo aby žid byl milosrdný a neprodával vám chalupu? Ale nač by byl milosrdným žid k vám, když nejste milosrdni ani sami k sobě: není k tobě milosrdný ani tvůj bratr, ani tvůj otec a nebude milosrdným ani tvůj muž. Nebo aby obilí více sypalo? Ale kdyby sypalo více než na březích Nilu, vaší lehkomyslnosti a nemyslivosti nepřesype a nedosype.

Přišla's prosit za zázrak. Přišla's prosit, aby „dvakrát dvě nebylo čtyři".

Ale svatá Panna soudí — a správně — že dnes není již třeba zázraků: svět sám celý jest dnes jeden jediný zázrak. Zázrak jest, co proudí nebem i zemí, perlí se vzduchem, hoří světlem, vzdouvá se myšlenkou a snem — a chce býti jen zachyceno, zachyceno odvážným srdcem a statečnýma rukama — ne vymodleno, ne vyplakáno. Přešel čas, byl-li kdy, kdy bůh sestupoval s nebe: dnes chce býti stažen s něho silnýma rukama. Úsměv svaté Panny zdál se mně proto včera tak bolestným, že to nemůže říci tobě a tobě podobným, a kdyby i mohla, že bys tomu neporozuměla.

Ale o tom všem ty nic nevíš. Sedíš lehce jako pták-básník na větvi života a zpíváš tenounkou písničku, rozperlenou písničku nad propastí, nad nocí, nad jícnem osudu a smrti.

Přijdou básníci — laciní básníci netopýřího rodu — a uvidí v tomto vrchol tragiky: hle, řeknou, jak sestřízlivěl svět, jak jej sežehl mráz rozumu, mráz střízlivosti a jen tebe ušetřil, poslední básníku, naivní ptáku na větvi života. Ale smutek a tragika jest složena hlouběji: smutek jest v tom, že to není pravda. Nesestřízlivěl svět — naopak: rozkvétá den co den do mysteria opojnějšího, zažehuje se každý den novými plamínky jako rozkvétající šípkový keř v červnu. Mysteriosnějším jest svět, než se kdy zdálo netopýřím básníkům, mysteriosnějším, než by dovedly pojmout ti, kdož hnízdí v skulinách a v děrách starých ssutin a kterým není poesie, než kde jest tma, vlhko a tlení.

Ale přijdou básníci ptačího i dračího rodu, kteří zpívají dlouho před jitrem jeho příští krásu a vidí svět ohnivým, hlubokým pohledem, a ti řeknou: Smutek a tragika — hlubší a nejhlubší — jest v tom, že jsi mladá a přece již přežilá a stará a že zpíváš krátkodechou píseň, které je souzeno záhy zmlknout: silnější a bohatší zdvihnou se záhy kolem a zabouří symfonie nového osvobozeného světa, odkud tě vyvřeli.

A jest mně tě proto dvojnásob líto, jak sedíš tu křehká křehkostí všeho, co nemá zítřka, jak sedíš tu lehynce na větvi života, nevědomý jako vyděděnec.

Jest mně tě dvojnásob líto, že stoupáš oddaná, s touhou a s nadějí tam, odkud právě sestupuju uražený a hněvivý, hořký a bez doufání.

Vystoupil jsem včera, kam ty vystoupíš dnes. Vystoupil jsem stopami lidského hoře a ve službě lidského hoře, doufaje nalézti obětiště — a nalezl jsem jen tržiště a překupniště.

A když jsem se vracel, musel jsem projíti mimo dvě sochy, mimo sochy tvých apoštolů, Cyrilla a Metoda. Jaké dvě žalostné mátohy, jaké dva smutné hastroše učinila z nich církev, tvoje a jejich církev! Ulízaní jaksi a nakadeření, s ovčími hlavami, tupí, s jaksi mrtvými, přežvykavými zraky — tak stáli tu v bezduché a hluché póse, žalostná strašidla čehosi dávno, dávno mrtvého.

A jda mimo a sestupuje s kopce, mluvil jsem k sobě i k nim:

„Vím, byli jste kdysi reky. Oko tvoje, Cyrille, žehlo temně, jakoby stíhalo démony, a tvoje, Metode, obzíravě, jakoby řadilo šiky k boji. Vím, byli jste kdysi reky. Tehdy bylo křesťanství ještě mladým, a nebylo-li mladým docela, vy dovedli jste setřást dogmatický a historický prach, který se již vrstvil na vás i na vaši církvi. Kdo ví,

kdo ví, nehledali-li jste již č i n jako útočiště — jako zbraň, abyste mohli setřást tu mrtvolnou vrstvu i necítili-li jste se chvílemi již starými a unavenými a netoužili-li jste po lázni mladých, barbarských národů? Ale ať tak, ať onak: vykonali jste kulturní č i n. Stali jste se dobrodinci mého plemene. Přišli jste, jak se říká, právě ještě v čas: zachránili jste je od vyhubení mečem a ohněm ve jméno kultury, ve jméno ducha, ve jméno nových cností.

Ale co dnes? Nestali jste se již dávno z požehnání otravou? Z obrany útiskem? Nejste dnes již mrtvolami, prolhanými a parfumovanými mrtvolami, jako celá vaše církev? Žila vzletem za Bernarda z Clairveaux, žila srdcem za Františka z Assisi, žila rozumem za Tomáše Aquinského, žila fantasií za Filipa z Neri a Jana z Boha — a dnes žije policií: říká se jí Jesuité. Leží strašná, těžká její mrtvola sesuta dnes na národech: proč se sesula na nás nejstrašnější svojí tíhou? Jaký prokletý osud, že na nejslabší sesouvají se nejtěžší břemena?

Proč dolehli jste tak těžce na svůj lid, proč jej dusíte ještě v umírání?

Víte, že váš lid jest z těch, kteří nejen že neumějí vládnout, ale neumějí ani dobře sloužit: sloužit v č a s, sloužit hodnotě, sloužit síle a zítřku?

Víte, že slouží nejraději mrtvolám, že uctívá jen mrtvoly, všecko, co nezasluhuje již úcty: život vystydlý a odmocněný, jeho věčný včerejšek?

Kdo zaplatil režii toho nádherného snu, kterým bylo ve své době křesťanství? (Neboť, žel, sny mají velikou režii a jsou nebezpečny jí všem slabým a chudým.)

Slované, Slované, běda, jediní p r a k t i č t í křesťané světa! Kde jiní národové dopili se z této číše síly, snad proto, že dovedli ji v čas odtrhnout od úst a odstavit, vy dopili jste se dřímoty a otravy. Není to proto, že jiní pili z nápoje, pokud byl čerstvý, a vy pijete, když již zvětral? Jiní vyssáli všechen med tohoto snu: všecku krásu a dobrodružnost, všechen vzlet a všecku mystiku. Vám zbyl jen rmut, kalný rmut, jaký bývá u dna — smutné kvasnice tohoto snu.

Nepřišli jste pozdě, p ř e c e p o z d ě, Cyrille a Methode, pozdě v jiném, tragičtějším smyslu, než kdo posud myslil? Nebyli byste byli dříve odešli, kdybyste byli bývali dříve přišli? Dříve odešli: pokud jste neztrouchniověli, pokud jste se nesesuli na svůj lid strašnou, mrtvolnou tíhou? Alespoň o dvě, o tři sta let dříve, abychom vás dříve se sebe svrhli, překonali, pohřbili čistě a vesele, vděčni a radostni?

Ale takto: jak je v tom spravedlnost, jak jest v tom logika, aby nás dusila vaše církev miasmaty svého rozkladu, otravou svého tlení — když byla ve věku jara a léta, zdraví a síly sytila požehnáním svých darů, svým kouzlem a svojí vůní ne nás, ale jiné?

Nepřišli jste pozdě, p ř e c e p o z d ě v jiném tragičtějším smyslu, než komu posud napadlo?“

. . . .

Tak jsem hovořil k sobě i k nim, když jsem sestupoval mimo jich dvě sochy a když jsem uzřel tebe, sedící v poslední serpentině cesty, smutného ptáka na větvi života, a když mne zabolely tvé oči, tvé podivné oči, které mne odtud pronásledují: jak byly výmluvné! A jaká podivná vášnivá touha byla v celé tvé bytosti: hrdlo tvoje bylo jako hrdlo holubice nebo hrdlo srny, když žízní. Toužíš po vodě života žízní neuhasitelnou, vím to. Jdeš ke skále, jdeš ke kamení, poněvadž doufáš, že z nich tryská.

Sestupuju, a celá má bytost jest jedna jediná otázka: čím tě napojit? A hledám v celé poesii, v celé literatuře dneška hledám takových slov, ale malost a smutek jest jen, co se tlačí na rty v té chvíli.

Tma padá od východu a noc roste.

A v ní světélkují slabým pableskem již jen dvě zvětralé sochy, dvě žalostné mátohy, dvě mrtvoly: světélkují. Neboť není to světlo, jest to jen slabý, hasnoucí odlesk čehosi, co dávno, dávno zemřelo.

Ale ty jdeš přece za nimi, neboť není ti zatím jiného světla.

* * *

Příč mým oknům stojí dům, důkladný dům s pracně kovanými dveřmi a pevnými železnými mřížemi v přízemních oknech. Jest mi nejmilejším tento dům z celého městečka: nemá nic dryáčnického, nic vylhaného, nic lepenkového, nic na klam

a lest vypočteného. Jest v něm cosi důkladného, mrzutého, uzavřeného. Jest to těžkopádná, holá a střízlivá obluda, která odstoupila trochu od silnice a malými, nedůvěřivými, zlostnými očky měří si všecko: vypadá spíš jako malá pevnost než jako dům a obrací se kamsi dovnitř, do dvora: nestojí o venek, nechce paradovat, opovrhuje tím.

Dům jest bohatého žida a postavil jej jeho otec, který začal s holýma rukama.

Z prvního patra hlaholí smích a perlí se zpěv synů a dcer židových a klavír úpí a sténá pod „Tristanem a Isoldou" nebo pod „Meistersingry". Odtud je slyšet také někdy, jak deklamují verše Hauptmannovy nebo Hofmannsthalovy.

V prvním patře bydlí kultura, literatura, umění, rozumí se jen německé. Třetí generace tvoří první, mladou ještě kulturní vrstvu v rodině: první její nános.

Stará se již málo o obchod a sní o literárních a uměleckých vavřínech.

V přízemí bydlí bída, zoufání, zahynutí — vlastně nebydlí: bývá tam jen hostem. Kousek na pravo od vchodu visí malá, malá plechová tabulka s českým nápisem: Výčep kořalky a jiných lihovin. Zde v přízemí v jakési železné kleci upíjejí se Valaši, zde propíjejí poslední došky svých poloshnilých chalup — zde upíjejí se i ti, kdož nemohou ulít v sobě než již poslední slabě doutnající jiskřičku zdraví a rozumu

Přízemí a patro nemají nic společného než kratičkou chodbu, kterou musí projít i třetí estetická generace, chce-li dojít svého bytu nebo vyjít z něho, i žalostná chasa, která se jde dopít chvíle otupení. A mladá estetická generace prochází jí s patrným opovržením a štítivým odporem, ale i se slušnou opatrností: dcery židovy, estetické Musy, zdvihají pokaždé šaty, aby neschytaly ošklivý hmyz, který spadl s návštěvníků přízemí.

Třetí generace pracuje již, jak jsem řekl, kulturně a literárně: syn jest německým básníkem nebo ne-li básníkem, alespoň veršovcem. Dostal se mi náhodou do ruky tenký sešitek jeho veršů, tištěný nevím již zda v Drážďanech nebo v Lipsku. Nic význačného, odvar několika moderních básníků, německých i francouzských.

Ale jedna otázka hlodala mně na srdci: z kolika set mrtvol — našich mrtvol — vyrostl tento slabý, churavý, nevonný květ? Na jakém strašném hřbitově popleněných vsí a vsí, mrven jakou žalostnou mrvou? Neboť celý tento důkladný, střízlivý, nedůvěřivý dům s pracně kovanými dveřmi a pevnými železnými mřížemi, se svým ubohým přízemím i estetickým patrem, se svojí první kulturní vrstvou, domáhající se teprve vstupu do předsíně německého umění a ostýchavě klepající na její dvéře, jest podezděn ne kameny, ale lidskými lebkami.

Ano, to je typický obraz celé východní Moravy: v každém kraji, v každém okresu, v každém větším hnízdě naleznete takový nebo podobný střízlivý dům, který vyssál krev kraje, spustošil vsi jako mor a stojí celý na mrtvolách. A majetník jeho, žid, když byl poplenil celý kraj, odváží kořist jako nepřítel do velkého města, kde se vrhá do větších spekulací nebo tráví z ní nečinně, a ustupuje jiným, menším svým souvěrcům, kteří jdou jeho stopami a ohryžou kosti jím zůstavené. Sem tam, zřídka, stane se i, že žid, obyčejně starší žid a žid lepšího zrna, zamiluje si své loviště, sroste s ním podivnou láskou a zůstává zde: odvrátil se od rychlejších úspěchů kupeckých, obchodních, továrních a přichýlil se k pomalejšímu a méně výnosnému hospodaření zemědělskému. Ale to bývá výjimka: pravidelně stěhuje se do ciziny, do větších měst.

A druhá, třetí generace žije již kulturně, třebas slabě, odpadkově, poddaně. Sem tam někdo z ní maluje, píše verše nebo romány, a můžete pak číst v menší některé revui nebo v některém menším listě německém, že „unser maehrischer Maeterlinck Herr X" nebo „ein neuer maehrischer Hauptmann" pan Y nebo jiný jakýsi „moravský Ibsen" napsal tu nebo onu znamenitou knihu. Zní-li jméno židovsky, můžete s velikou pravděpodobností vymalovat si nad žalostným přízemím estetické první patro, kde se kniha rodila, a počítat, kolik slováckých nebo valašských mrtvol svlažilo kořeny této umělé květiny.

A stále jako refrain vrací se mně věta, kterou jsem cítil, sestupuje s poutní hory, jako nejtěžší kletbu světa: Proklatý osud, proč na nejslabší sesouvají se nejtěžší břemena?

Proč nás vyssávají a ničí židé, titíž židé, kteří neublíží silnějším národům, proti nimž jsou jiní immunisováni?

Není laciná a krátkého dechu logika, která viní jen je? Není vinno nemocí i tělo, poněvadž jí neodolalo, poněvadž nebylo dosti silné? Není nemoc sama jen ukazatelem, jen zabíleným poukazem čehosi hlubšího? Není nemoc sama také symptomem čehosi?

Neznamená to, že jest nám žid tak nebezpečným, cosi hlubšího, cosi prvořadého: že jsme nebezpečni nejprve a především sami sobě, že jsme v jádře choří? Neznamená nenávist jich jen lacinou omluvu, povrchní vytáčku, která nechce a neumí vidět dost hluboko? Nejsou sami nástrojem čehosi, nejsou sami ve službách podivné a temné a přece jasné a logické moci? Nevykonávají jen fatalistické poslání jako hlad, jako nemoc, které vraždí slabší, špatně organisované, špatně uzpůsobené? A nejsou předurčeni k tomu celým svým charakterem, celou svojí historií?

Vzpomínám žida, který bojoval a probojoval se ze zoufalého postavení, v němž by se byl kdokoli druhý vzdal.

Měl všecky ctnosti svého rodu: houževnatost, vytrvalost, smysl povinnosti a řádu. Tuhou kázní sepjal sebe, rodinu, čeleď. Podivný byl pohled na tohoto člověka, modlícího se k svému bohu, k starému, chladnému, mstivému bohu, který neodpouští a který žádá svoji oběť s mathematickou přesností.

Tenkrát jsem pochopil, že tento člověk vraždí ne z vášně, ne z rozkoše, ale jaksi neosobně, z povinnosti, ve službách chladné jakési síly a moci: jde předurčenou cestou, jde jako mor, jako válka, jako hlad, jako jed. Je ve službě zvláštní temné, osudné moci: demaskuje svět, trhá s něho larvu a pomáhá hlubší pravdě na povrch a k projevu.

Ale má neznámá Slovačko, ubohý naivní ptáku na větvi života, oběti nejstrašnější kletby světa, že na nejslabší bedra sesouvají se nejtěžší břemena, pochopíš to kdy? A kdybys i pochopila, utěší tě to? Jest v pochopení a v porozumění útěcha nebo jest samo pochopení a porozumění jen nejchladnější a nejloudavější formou zoufalství?

Mám chvíle, kdy věřím poslednímu.

* * *

Seznámil jsem se se zvláštním člověkem, starším, vysokým, kostnatým mužem, myslivým dělníkem.

Jest zaměstnán takovým dílem, že z něho dříve nebo později zemře souchotinami: vdechuje stále nejdrobnější prach dřeva a zemře, jako zemřeli před ním všichni a zemrou po něm všichni, kdož tak pracují. Každý bez výjimky z nich zmírá souchotinami, jeden za sedm, jiný za osm, jiný za deset let — dříve nebo později dle síly organismu, ale nutně, zákonně, bez výjimky.

Smrt poznamenala si jej již: pleť jeho jest svadlá, uši žlutavé a odstalé, oko zapadlé, hruď propadlá.

Ví o tom, co ho čeká, neoddává se lživým nadějím: miluje nade vše jasný, pravdivý pohled na všecko. Ale přes to je klidný, zcela klidný: nenaříká, neproklíná, nevolá po pomstě, nedělá ani tak zvaných šibeničních vtipů — slovem nic křiklavého, nic theatrálního. Je to opravdu hrdinné srdce, plné noblessy: mlčelivé, se smyslem velikého ticha a osudu.

Chodíme po lukách, jež se táhnou pod krásně melodicky nalitými horami s hlubokými fialovými stíny a třpytí se tichým, zajíněným dechem, jakoby byly připraveny pro duchové tance vil, srážíme těžkým krokem rosu s trav a hovoříme.

Jest osamělý mezi svými druhy: není organisovaným socialistou jako většina druhých, nelíbí se mu mnoho věcí na socialismu, kloní se spíše k anarchismu. Vykládá mně svůj světový názor, jak si jej sestavil ze spopularisovaného Darwina a Haeckla a svých vlastních domněnek, myšlenek, snů: vyšel z toho velmi mystický materialismus. Všecko, co mně povídá, jest mythologie — ale nechce toho připustiti: jemu jest to „věda“.

Ale zajímavo není na tomto člověku, co přijal a co nedobře pochopil — zajímavo jest, co sám cítí a myslí a co násilím vnutil do přijatých a nestrávených formulí, zašil do nevhodných šatů.

Na první pohled zdá se, že jest atheistou, člověkem prostým náboženského smyslu a talentu — ale jen na první pohled. Přihlédneš blíž a vidíš, že co ho odpuzuje od běžného náboženského cítění a pojímání, není nedostatek tohoto smyslu, nýbrž naopak smysl jemnější a delikátnější, který byl uražen a ponížen hrubostí a tupostí pravověrného okolí.

Jak vášnivě útočí tento člověk na starého boha, na starou církev a jejího boha: tak vášnivě útočí se jen na osobního nepřítele, který člověka zranil ve svatyni jeho bytosti, tak vášnivě útočí jen ten, kdo byl potupen a nepochopen v samém středu své osobnosti. Věru, chceš-li si učinit ještě představu o tom, co jest to náboženské cítění a náboženský oheň, musíš se stýkati s takovýmito nevěrci. Věřící nepovědí ti o genesi náboženského cítění dnes již nic, takoví nevěrci skoro všecko!

Nenávidí katolictví: rozčiluje ho jeho lehkomyslnost, jeho hračkářství, jeho laciný optimismus. Je samý kompromis, povoluje prý lidem všecko, slíbí jim všecko: udělalo očistec, aby lidé mohli řádit na světě jak chtějí a aby se jim ještě při tom slíbilo, že dojdou nebe — oklikou a přes Jičín, až si odsedí svůj kriminál.

Nerozumí hlavně, jak náboženství může lidem stále tolik slibovat, uspávat je sliby, uspávat je do neopatrnosti a ledabylosti. U nich měli dělníka, který nosil škapulíř a byl přesvědčen, pokud jej má, že mu stroj neublíží. „A utrhnul mu přece ruku." „Kolečka, holečku, neodpouštějí — kolečka taky nepouštějí, co jednou polapila." A je dobře tak: nikdo neodpouští, nic neodpouští na světě, ani člověk ne: ten prý jen zapomíná a myslí, že odpouští.

Jeho názor na svět a na život je temný, přísný, drsný — ale zákonný. Nic libovolného, nic náhodného, žádného smlouvání, žádného uprošení, žádné výjimky.

V tom, co říká, jest snad mnoho syrového a tvrdého, mnoho nesnášelivého — ale jest v tom i vzácná charakternost, touha k pravdě, odpor proti krásným frázím. Jest v tom základní cella každého nového života: poctivost, absolutní poctivost. Snad cosi úzkého, snad cosi malého — ale také cosi pevného, cosi bezpečného, nač jest spolehnutí, první kus země, kus skály v bahně lži a nejistoty.

Cítí nejistotu života, neustálé nebezpečí jeho, to, že každý den rozhoduje náš osud a dnešek víc než včerejšek a zítřek více než dnešek: cítí dramatičnost života a nenávidí proto tolik všecko, co odzbrojuje člověka. Nerozumí, nechce rozumět bohu, kterého podkládají jako pohodlnou podušku slabým, nerozumným, lenivým. Nechce přijímat boha jako omluvu sebe nebo jako pomocníka sobě: potupuje ho to a uráží to jaksi jeho filosofický smysl, který — třebas je primitivní — miluje absolutnost. „Drží si boha jako krávu nebo kozu," řekl, „pro užitek. Ale jaký je to bůh, když z něho chci míti užitek?" A jest mně jasno v té chvíli, že jeho bůh, kdyby se ho dopracoval, nebyl by jistě služebným ani užitkovým: byl by pak čímsi opravdu absolutním — výkladem, básní, posvěcením života.

Odvrátil se v poslední době zcela od lidí, nehovoří skoro s nikým: zhnusili se mu příliš.

Tážu se ho, co dělá ve své samotě: čte-li.

Ne, přečetl všecky knížky, které má, již desetkrát a dvacetkrát. A pak, je-li člověk nemocným, netěší ho již ani čtení. Ale za jeho chalupou tryská prý krásný, čistý pramen: u toho sedí, hledí do něho v zamyšlení celé hodiny a naslouchá jeho tiché hudbě, ne hlasnější než bzukot včel. Míní, že je to nejlahodnější řeč, kterou kdy slyšel, a že mu nikdo z lidí nepověděl víc než tento pramen — zvláště v noci za ticha rozhovoří se z hluboka a „člověk se dost nenaposlouchá".

Ejhle člověka s talentem poustevnickým, řekl jsem si; jak jest vzácným dnes takový člověk!

„A jak se tak dívám a vidím jeho bubliny, jak vrou a krouží, myslím si, že to jsou hvězdy a slunce a země a že celý svět jest v té vodě vypodobněn." Miluje vodu: jest čista, zbavuje se rychle a stále všeho kalu. Četl kdysi, že byl mudrc, který v ní viděl počátek a základ světa, a myslí, že měl pravdu. Voda všecko proniká, jest všude, mění se stále, naplňuje všecko: zaniká, aby hned zas jinde vznikla. Myslí na ni a naplňuje ho to pokojem: myšlenka zmaru není mu pak strašná.

Rozešli jsme se: on odešel do své chalupy pod skalou u pramene, jehož tichá, včelí hudba rozhovoří se s hvězdami, já vracím se lučními stezkami k městu. Vracím se a cestou stále přemýšlím o bídě a ničemnosti doby, která neumí zužít takových sil, která jich nechá utéci mimo. Jak pokleslý musí býti život církve a vůbec náboženský život doby, když nedovede takových lidí než odpuditi: lidí tak charakterně stavěných! Jakým neschopným, tupým, neumělým dělníkem jest dnes církev a celý náboženský život doby v dílně duší!

A stejně platí to o národnosti: stejně žalostný, stejně nemyslivý dělník v dílně duší. Tento člověk, který jest pokládán za internacionalistu, cítí národněji než tisíce a tisíce těch, jimž národností přetékají ústa. Naléhali na něho, vyhrožovali mu před léty, aby dal dítě do německé tovární školy, a tento internacionalista odolal nátlaku, kterému by za stejných podmínek podlehlo tisíce novinových vlastenců. Mínil, že za několik set let nebude sice růzností národních a že splynou všichni v jediné lidstvo, „ale do té doby já jsem já a stojím na svém místě". „Proč má býti hoch Němcem, když Němec dnešní nestojí za nic víc než dnešní Čech? Z obou se teprve musí něco udělat."

Kolik nevytěžených pokladů síly, charakteru a rozumu bylo v tomto člověku! A jak slepě a tupě šla mimo něj doba, prázdná doba: neuměla mu ani nic dát ani nic vzít.

Ano, zůstaň jen u svého skalního pramene, který ti hovoří poselstvími kosmické krásy, bezejmenný reku! S ním se dohovoříš, s lidmi ne. Nekonečně víc života jest v něm než v nich, a tichá, včelí hudba jeho jest nekonečně čistší, hlubší a obsažnější než prázdná a potvorná grimasa automatických mrtvol, které zalidnily tuto vdoví zemi.

* * *

Sedíme spolů, můj mladý příteli, a řeka, tvoje řeka, chladná a nezkrotná, dravá a čistá, která nerada nosí a slouží a nerada nechává se skvrnit i rybářskými bárkami a jež přece kdysi uspávala tě v sny, lísá se k nám a zpívá nám písničku, lstivou a úkladnou písničku plnou slibů, a země, tvoje země, leží rozestřena před námi jako jediné nesmírné vyzvání k tanci nebo k hodu. Jest jako stůl obtížený květinami a kvasem — a přece nepřisedneme k němu a nepojíme z jeho ovoce: vyrostlo na starých hřbitovech a chutná nám mdle jako dědictví hrobů, nezískané v horkém boji, neuzrálé jeho žárem.

Časem vítr náhle a jako ze sna se probudí a rozšumí korunu stromu, ale pohasne dříve než doletí k sousední. Zdá se, jakoby rozdoutnal trochu několik hvězd, které hoří dnes tak dusně, tak fosforově dusně.

Jest chvíle, kdy se otevírají věci ve dne uzavřené a příliš cudné: na prahy hrobů odvažují se duchové příliš plaší a na rty sedají slova pohřbená jindy v trojím rubáši bázně a nedůvěry.

Sedíme a hovoříme: hovoříme o všem, co nenávidíme, co nás dusí. Hovoříme o všem, co je nám drahé, čím žijeme, čím dýšeme. Stoupáme proti proudu k pramenům svých vod a vidíme, že vyvěrají z jednoho a téhož pohoří. A proto, třebas hovoříme cizím jazykem, tvým jazykem, rozumíme si víc, nekonečně víc, než jsem si kdy rozuměl se svými svým jazykem: říše našich snů sousedí a jsme vládci nad spřízněnými zástupy.

Nenávidíme oba dnešní oficielní architekturu, prolhanou a nízkou, skradenou ze hřbitova historie, galvanisovanou mrtvolu, lenivou a prázdnou — lepenku, odlitky, kavární nevkus, citové černošství — a o ní hovoříme. A víc: nenávidíme všecko, čeho jest výrazem a orgánem, smutným ukazatelem: celý dnešní život znesvěcený ve svých kořenech, odmocněný, popleněný a vyloupený, z něhož unikla síla, zvětralo jádro, vyšuměl kvas — a zbyla jen drzost larvy, vylhaný povrch, zlodějský důvtip. Cítíme oba tíhu strašidelné mrtvoly, která se na nás sesula, již zapomněli pohřbít, kterou galvanisují k lži-životu.

Hovoříme, a jest tak krásno hovořit s někým, kdo umí d o m y s l i t. Jsi mladý, jsi čestný, a oko tvoje hoří krásným žárem. A jak tě vidím před sebou, čelo raněno snem a bojovnou touhou, jest mně jakobych viděl mládí samo hotové na znamení anděla vyrazit prach celého starého světa s obuvi a vyjít — a staré slovo „být připraven jest všecko" nevím proč dotklo se mne náhle a zasvítilo novým bleskem.

Stavěl jsi posud domy, milé poctivé domečky pro lidi, v nichž je možno čestně a krásně žít — ne: v nichž je p ř i r o z e n o, s a m o z ř e j m o takto žíti a nepochopitelno, jak lze žíti jinak. Tak jsou logické: jsou jako krásná dobře stavěná věta, kterou nemůžeš přečíst, abys se o ní nezamyslil. Vyvíjejí se ze sebe, z vnitra, bohatstvím a plností rytmu. Všecko v tvých domečcích chytá člověka za srdce jako za ruku a vede ho: nelze zbloudit. A jaké milé, tiché zbožné kouty mají všecky! Kouty, kde možno snít nad dramatem a jiné, kde možno psát lyriku, kouty, kde možno hovořit ve dvou, ve třech, ve čtyřech, a pak rozletět se každý do svého pokoje, za svým slovem a dílem, nebo rozběhnout se do ohniska celého domu a zabouřit v překypující radosti na klavír

a rozezvučet celý dům kolem něho a s ním jako jediný krásný povolný nástroj. Viděl jsem jich několik a řekl jsem jim: hnízda pro sny o zítřku — a ty's se usmál a stiskl jsi mi ruku.

Ale ty nechceš jen stavět hnízda pro sny o zítřku: ty chceš postavit sám svůj sen zítřka. Stavěl jsi posud domečky pro lidi, milé a rozkošné k obývání — nyní toužíš stavět chrámy. Jdeš opačnou cestou, než kterou šel stavitel Solness. Očistil jsi nejprve život jednotlivce, život jeho smyslů, jeho citu, jeho charakteru — nyní toužíš stavět pro národ, pro celek, pro zmocněný život obraznosti a intellektu, pro výraz a posvěcení celku, pro symfonii instinktů. Toužíš stavět sám svůj sen očištěného lidství: ta chiméra tě ranila, a rána ta bolí a hoří, vím to: jak tě lituju a jak ti při tom závidím!

Nenávidíš jako já všecky chrámy, které nebyly stavěny národem duší a pro národ duší: ve chvílích dramatického napětí a rozhodnutí, z temna celé bytosti, kdy si hledala cestu všemi podzemními instinkty a poznamenala si první paprsek, který do ní padl, ohromným kamenným výkřikem. Milujeme oba z křesťanských chrámů jen chrámy staré, přísné a ozbrojené, příkré hrady ducha, hnízda síly a ohně: jen shromaždiště duchů, kde se za zpěvu pásali meči a zbrojili kopími — jen jakési stodoly a sýpky ducha, jen zbrojnice srdce a vůle; všecky ostatní jsou nám cizí a odporné. Nenávidíme náboženství jako hračku, balet, divadlo, dekoraci: milujeme je jen, pokud jest výkřikem úzkosti, dramatickým aktem sebeosvobození a sebeposvěcení. A chrám milujeme jen, pokud jest obětním žárovištěm, balvanem na křižovatce dějin, když lidé opustili stará sídla, staré bohy, staré cnosti a vyšli hledat nových, kdy z temného mlčelivého nebe urvali novou větu a aby jí nezapomněli, napsali ji v kameni a kamenem a aby jí nezprofanovali, udělali z ní styl, symbol a zaklínadlo. Milujeme oba v umění hrůzu a krásu chvíle, posvěcení nutnosti, všecko, co je z ní vyrváno a vysvobozeno činem; lhostejným jest nám všecko tlachavé, všecko divadelní, všecko pilné a při tom lenošné.

Nechápeme oba, jak je možno stavět chrámy mrtvému bohu a jsou nám odporny proto všecky chrámy dneška: jsou to jen hrobky, třebas obrovských rozměrů, jen ohromné krámy, dusící se pod tíhou zlata, štuky, mramoru, skvrnící i poskvrněné, jen prostorná divadla pro představení zvláštního rázu. A nenávidíme i záplaty, jimiž chtějí někteří vyspravit bídu doby: ty levné hubené venkovské chrámečky, krotce moderní, jakési marcipánové hračky, vyrobené s malými variacemi dle jednoho modelu, na nějž vypíše občas cenu ministerstvo.

— Ne, ne, rozhorluješ se, chrám nesmí být především laciný. Chrám musí být drahý: chrám musí stavět mladý národ, který neví, co znamená spořit, který plýtvá vším a jest sama štědrost, velikodušnost a vzlet. Z velkodušnosti a štědrosti zrodil si právě svého boha.

A vypravuješ mně svůj sen, sen svého chrámu, chrámu dneška a zítřka, který by ztělesnil větu urvanou námi našemu nebi: chrám, kde by se posvěcovala hmota pochopením a uctívala jako mysterium, kde by se pronikalo k její logice, kde by se zažehovala radost do nejšílenějších plamenů; chrám, kterým by proto vály větry a do něhož by vnikala příroda; chrám, v němž každý byl by postupně knězem a básníkem, v němž by padly všecky přehrady mezi mysteriem a profanností, kde by se nehrálo drama dávno minulé bolesti a smrti, nýbrž žilo posvěcení skutečnosti, která by se prohloubila v tisícerou studni mysteria.

Sedím a poslouchám a cítím, jak v tvém snu bije moje srdce: ano, horké dílny duší, dílny těl jest třeba, ne ledových žalářů, z nichž unikl dávno i smutek, který v nich měl zůstat na věky uvězněn.

A tážu se tě: víš-li, že sníš sen celé očisty lidské, že tvůj chrám má podmínkou novou organisaci života, nové posvěcení člověka i hmoty, smyslů i duše, že má podmínkou mladý národ, v němž hovoří ještě instinkty? A bude-li národ tvůj dost mladým pro tento sen?

Připouštíš, že nebude. Hledáš nový národ s laskavou prstí pro své sémě. Jako Gauguin chceš se vystěhovat z tohoto starého okoralého světa, protože znesvětil rozkoš, zabil radost, poskvrnil mysterium smyslů, rozdrobil jednotu života, v odvozeném utopil vlastní a prvotné. Proto hledáš národ, v němž by všechny funkce mluvily otevřenou řečí a byly ctěny čistou duší, kde vědění bylo by rozkoší a rozkoš smyslem života,

kde by poesie kryla se se zdravím a zdraví s krásou. Jako Gauguin, tento duch s horkými smysly divocha, s duší dítěte a srdcem básníka, kterého tolik miluješ a jenž hledal jako ty nové cesty ke stylu a k syntési, toužíš po rajském národě, kde na duších leží ještě rosa a ticho svatvečera. Jako Gauguin hledáš lid, který epickou poesii ještě žije: kde čin a sen, modlitba a rozum, život a radost jedno jsou. Tomu, s tím, z něho chceš stavět svůj sen, skutečnější nad skutečnost.

A slyším stále povzdech tvůj: „Závidím vám váš národ. Jest snad přece mladší než můj."

Co ti odpovědět?

Ukázat ti hnus stařecké nemohoucnosti v naší architektuře? Zemi obývanou galvanisovanými mrtvolami s rozšklebenou grimasou? Sloužící věčnému včerejšku, kořící se mátohám a stínům, žijící z desáté ruky, oděné odloženými hadry? Smutné hastroše čehosi dávno pohaslého a vystydlého?

Neměl jsem síly.

Byla ostatně noc a skryla můj stud.

A řeka šuměla a tys se zabral hlouběji do myšlenek a přeslechl jsi, že jsem neodpověděl.

F. X. ŠALDA.





ZE SÝPEK DUCHA



Rozkoš jest přechod člověka od dokonalosti menší k dokonalosti větší.

Spinoza.

Jsou jisté věci, jichž prostřednost je nesnesitelna: poezie, hudba, malba, veřejná řeč.

La Bruyère

Proč líbí se nám krásný náčrtek více než krásný obraz? protože jest v něm více života a méně forem.

Diderot.

Žádný národ nedomůže se úsudku, leda je-li s to, aby posoudil sebe sama. K této veliké přednosti dospívá však velmi pozdě.

Göthe.

Je-li společnost, v níž dovoluje bon ton urážeti marnivost v poměru $^2/_{10}$, lze říci někomu pravdu, která uráží jeho marnivost měrou $^5/_{10}$, jestliže ton, jehož užiješ současně jí zalichotí v poměru $^3/_{10}$, protože potom vyjde vše na $^2/_{10}$ urážky. Hle, toť přednost vtipkování, chápeš-li to? Dlužno, abys zvykala takto matematicky uvažovati; zde máš jediné upotřebení počtů.

Stendhal své sestře.

Nic než co již v nás samých jest živým skutkem, může se jím státi mimo nás, a s výtvory ducha má se to jako s organickými útvary: jen z květu pochází plod.

Schiller.

Hezké baví myšlenku, krásné povznáší duši, vznešené přivádí ji v údiv a ve vytržení; co však svádí a vášnivě vzrušuje srdce, jsou krásy šeravější a mnohem obsáhlejší, málo známé, nikdy neobjasněné, tajemné a nevýslovné.

De Senancour.

Intelekt obyčejného člověka vázaný přísně k službám jeho vůle, tím vlastně zaměstnávaný jedině přijímáním pohnutek, lze míti za soubor drátků, jimiž se uvádí v pohyb každý z těchto panáčků na divadle světa. Odtud plyne suchopárná, usedlá vážnost většiny lidí, která jest předstižena jen vážností zvířat, nikdy se nesmějících. Naproti tomu lze srovnati genia hledě k jeho intelektu odpoutanému, s člověkem živým, spoluhráčem velkých, drátky opatřených panáčků proslulého milánského loutkového divadla, jenž mezi nimi jediný vše postřehuje, a proto rád by se na okamžik s jeviště odklidil, aby užil podívané z loží.

Schopenhauer.

Skulptor, jenž teše zároveň Napoleona a Wellingtona, připadá mi jako kněz, jenž chce sloužit o desáté hodině mši a o dvanácté zpívat v synagoze. — Proč ne? Může; ale kde se tak přihodí, nebude se choditi brzy ani na mši ani do synagogy.

Heine.

Pomine-li se studium nahého, čeho lze se obávati vzhledem k zájmu pro náměty moderní, čím dále tím patrnějšímu, klesnou plastická umění v nevyhnutelný úpadek, neboť vtiskovati božské lidskému tělu, posvěcovati krásu bylo vždy cílem sochařství a malířství!

Gautier.

Jest zvířetem, kdo vládne pouhou zručností a třeštidlem obraznost, která chce se obejít bez ní.

Baudelaire.

Největší pošetilostí jest vstupovati do života s ohnutou šijí. Život je posvěcen vzpírání. Třeba nám se přímiti, jak vysoko jen můžeme, a tak dlouho, až narazíme.

Hebbel.

Nové potřeby ducha, srdce a sluchového smyslu nutí nás k novým pokusům a dokonce, v určitých případech, k porušování starých zákonů.

Berlioz.

Hájí dobré jen zpola, kdo si netroufá napadati co jest špatné.

Schumann.

Krásnou není příroda, leč je-li zastřena, a dlužno snad mysliti si umění jako lásku samu, s páskou na očích.

Guyau.

Realistický malíř: Věrně přírodu a zcela! — Jak to provede? Kdy byla by příroda v obraze odbyta? Nekonečným jest nejmenší kousek světa! — Posléze namaluje, co se mu líbí. A co líbí se mu? Co malovati umí.

Nietzsche.



FRANT. BÍLEK.
OTAKAR BŘEZINA.



A. HUDEČEK.
■ ORÁNÍ. ■



ANT. HUDEČEK.
CESTA DO VSI.



■ ANT. HUDEČEK. ■
CESTA NA PODZIM.



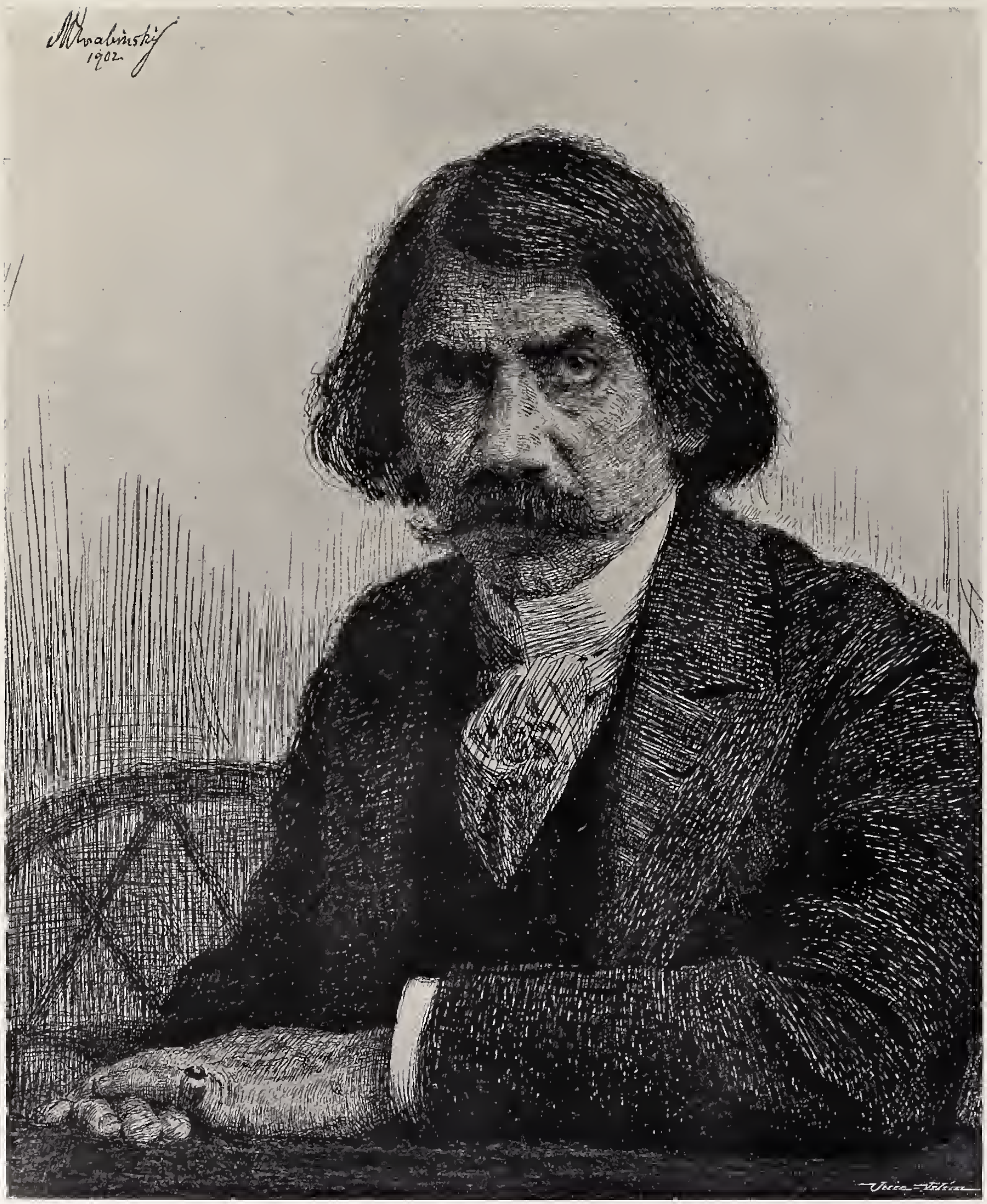
■ ANT. HUDEČEK. ■
POTOK NA PODZIM.



MAX ŠVABINSKÝ.
PORTRÉT STARÉ
PANÍ. ∎



▪ MAX ŠVABINSKÝ. ▪
PORTRÉT DÁMY V
SKOTSKÉM PLAIDU.



MAX ŠVABINSKÝ.
PODOBIZNA B. K.



JOSEF MÁNES.
OLDŘICH A BOŽENA.
(SKIZZA OLEJEM.)



CAMILLE MAUCLAIR:

KLASSICISM A AKADEMISM.

Rád bych pokusil se dnes ukázati hluboký rozdíl mezi akademismem a klassicismem. Snad se to bude zdáti užitečným, protože jsme došli v běžné potřebě k lhostejnému užívání dvou slov, které znamenají dvojí řadu pojmů hluboce rozdílných.

Dějiny moderního malířství jsou jmenovitě, a od r. 1865 zvláště, dějinami otevřeného zápasu mezi malíři školy a neodvislými. Škola či Akademie představuje tu strážkyni klassicismu, jehož má za povinnost hájiti proti kompromitujícím novotám. Má-li sbor zřízený Ústavem officiálním a správci vyučování opravdu zákonný úkol, hájiti doktrinu sdělitelné krásy, jest jeho úloha ušlechtilá. Ale ochraňuje-li jen chyby a uchvacuje-li takto prestiž, účastní se jeho úloha zároveň v ramenářství i v drzosti. Popírají-li jindy novotáři všechno sdělitelné vyučování krásy a předstírají-li, že jednají náhodně, jsou odporní; ale dokazují-li sami, že neuznávají officiálního vyučování jenom ve jméno národní tradice, která se jim zdá správnější a života schopnější, nutí kritiku a obecenstvo, aby se z blízka přesvědčily o samých základech autority, jež je odsuzuje a kterou oni popírají. To děje se právě nyní, kdy starobylý majestát Školy je blízek svému konci. Akademism, což je nepopíratelno, snaží se vší mocí, aby byl pokládán za nenahraditelného ochránce klassicismu a aby absorboval cele tento krásný pojem. Ale neodvislí mají ne méně zájmu, aby opravdu dokázali, že útočíce na Školu, dorážejí jen na parodii klassicismu, a právě ve jméno jeho. Hle, proč může být snad užitečno mluviti o těchto věcech velmi jasně k obecenstvu, zničiti nedorozumění mezi slovy a představami, a zkrátka, vymeziti přesně klassicism a akademism prozkoumáním dějin našeho umění francouzského.

* * *

Co je tedy klassicism, co obsahuje toto slovo? Jest to to, co náleží geniovi kterési rassy, nebo to, co znamená věčně, mezinárodně, krásu? Není třeba zabíhati do metafysiky a vrhnouti se na pojem „krásna o sobě", abychom viděli, že z dvojího nazírání na tuto otázku druhé je neurčité a první velmi přesné. Že jest „krásno o sobě", jest možno jen v oboru filosofie, která, alespoň v racionalismu, připouští ideální pojmy mimo vývoj ethnologický a tak abstrakně pravdivé jako čísla. Ale v oboru umění užitého, konkretního, „krásno o sobě" neznamená ničeho. Krásno se vyvíjí dle emocí, které vyvolává; krásno živí se ze své vlastní evoluce, která určuje vývoj slohů a vývoj jednotlivců. Nenajdeme nikde, v dějinách umění, vrcholného bodu krásy definitivní, kterou budoucnost bude napodobiti, aniž by jí dostihla, pod trestem, že upadne v pošetilost nebo v ošklivost, uchýlí-li se od této kopie. Krása, ošklivost jsou pojmy smyslu měnivého. Několik zásad pravděpodobnosti, rovnováhy a logiky, jež se nacházejí ve všech dílech lidských a které je činí pochopitelnými postupujícímu lidstvu, nejsou z oboru esthetiky; jsou prostě z oboru logiky. Je samozřejmé na příklad, že nedovedeme přistihnout, stejně ne u Řeků jako ne u Goyi nebo Whistlera,



FRANT. ŠIMON.
NORMANDSKÉ
PASTVINY.

postavu, která by nebyla symetricky rozdělena a nebyla podrobena zákonům tíže anebo snad krajinu bez rozvrhů a osvětlení. Není však jedna krása, jsou různé krásy současně oprávněné a dojímající. A není doby, ve které by jednou pro vždy krásy bylo dosaženo, protože se to příčí všem zákonům vývojovým, které řídí názory, citlivost, myšlení. Je dovoleno každému jednotlivci souditi, že Řekové, Vinci nebo Rubens dosáhli vrcholu krásy dovolené člověku, avšak nesmí se to státi dogmatem obecnosti. Co byla by Krása, kdyby jí nikdo nepostřehl? A ona nemohla by býti postřehnuta než za tisíce podmínek psychologických, obsažených v podnebí, národnosti, mravech, ve všem, co tvoří postupná ponětí lidstva.

Tak tedy „Krása o sobě" byla by představou čistou, neztělesněnou. Kdyby byla ztělesněna Řeky, na příklad, stála by uprostřed dějin esthetiky jako hráz, před níž by ji všechno připravovalo a za níž by vše bylo bludem a úpadkem a jen kopírování Řeků bylo by jedinou možností dostihnouti krásna. Byla by to apotheosa plagiátu. Nalézáme tu všechny zásady scholastiky středověké, této úžasné a hrozné epochy, v níž křesťanské lidstvo pokusilo se všechno sestrojiti logikou, i budoucnost, a v níž, bohudíky, neposlušní všechno zachránili. Je to usuzování zjeveného náboženství. Škola neopomenula pochopiti jeho majestátnost, zdánlivou symetrii tak svůdnou a uvidíme, jakým způsobem. Avšak vizme — její — definici klassicismu. Řekové objevili zákony krásy. Renaissance je nalezla. V tom je spása: ostatní vše je blud.

Opustíme-li nyní tento způsob nazírání a připustíme-li nutnost vývoje, který nám život ukazuje rád nerad každý den, přijdeme k tomu, abychom se otázali sebe, není-li klassicism spíše souborem vztahů ke charakteru rasy. Hle, tomu se rozumí snáze a to připouští více náboženství, pantheon esthetický, v němž každý si vybírá svého boha a kde kult krásy je ovládán neměnným zákonem poměrných



FR. ŠIMON.
PŘÍSTAV V
OSTENDE.

vztahů lidské citlivosti proměnlivé s vesmírem věčně obnovovaným ve formách věčných. To uspokojuje nekonečně víc náš rozum, to nezamezuje žádný obdiv. Zproštěni falešného kriteria, můžeme milovati Fidia i Velasqueza, Bacha i Schumanna, bez výčitek, neodkazujíce se k žádnému esthetickému katechismu. Máme na vůli viděti většími ty nebo ony, ale všichni se nám zdají stejně oprávněnými; nikdo z nich nemýlí se poměrem k pevnému ideálu, postavenému jednou pro vždy.

Proti dogmatismu vystupuje liberalism. A více: můžeme si představit velmi jasně klassicism národní. Krása totožná pro Švédy, Italy, Vídeňany a Španěly, to se nám zdá nesrozumitelným a život nám ukazuje opak podnebím, ženami, květenou. Že jest v základě všech krásných děl uměleckých společné tajemství pozorovaných zákonů, to je nám dokázáno, poněvadž je shledáváme v Botticellim jako v Jordaensovi: ale abychom mohli z nich odvoditi malý zákonník kapesní a mezinárodní, jehož znalost nás učiní jistými ve tvoření krásy, to je absurdní.

Naši Francouzi procítili všechno vzrušení obsažené v dílech Řeků a Vlachů; ale nekopírovali jich, zfrancouzštili je. Kresby Poussinovy a Ingresovy jsou inspirovány Řeky a Renaissancí, ale jsou to kresby francouzské. Náš rod je zřejmý, historický. Gothikové ze Chartresu, Amiensu, Rouenu, obrazáři z r. 1500., Clouet, Jean Goujon, Germain Pilon, Philippe de Champagne, neznámí tvůrci vznešeného hrobu Philippe Pota, naši portraitisté ze XVI., ze XVII. stol., Chardin, Watteau, Rigaud, Largillière, La Tour, Claude Lorrain, Poussin, Puget, Houdon, Boucher, Fragonard, Pigalle, Saint-Aubin, Debucourt a plejáda kreslířů z XVIII. stol., Prudhon konečně, máme-li citovati jen ty nejmocnější — zde náš klassicism, naše krev nepopíratelná. Vlivy cizí a antické procházely těmito lidmi, nic nebylo jim utajeno z ostatních krás, ale oni stvořili krásu svou vlastní a vyjmuli ji z krásy naší, z té, jíž nám vytvořila naše půda,

náš duch, naše mravy, náš spůsob myšlení a cítění. Hle, to je klassicism přirozený položený proti klassicismu dogmatickému. Hle, klassicism ve vývoji, hle, trvání domorodého ducha pod růzností výrazů, a každý umělec francouzský se ochrání od mlhavé scholastiky, pomyslí-li na tyto muže.

Avšak nejsme tím nuceni říci několik slov k druhé otázce? K otázce sujetů, námětů. Scholastika připouštějící, že Krásno bylo vytvořeno jednou pro vždy, popírá vývoj: popírá tedy výraz a karakter, jež jsou způsoby proměnlivosti krásy. Nemůže snésti, aby někdo maloval nebo popisoval svoji dobu nebo alespoň odkazuje tyto práce do genrů nižších nebo podřízených. Připouští jen řád sujetů ušlechtilých, povznešených; co rozumí pod těmito nepřesnými výrazy, jsou symboly mythologické nebo náboženské a pouze ty, protože jen ony mají ráz věčnosti odpovídající Kráse pevné a dogmatické a protože konečně jsou mezinárodní.

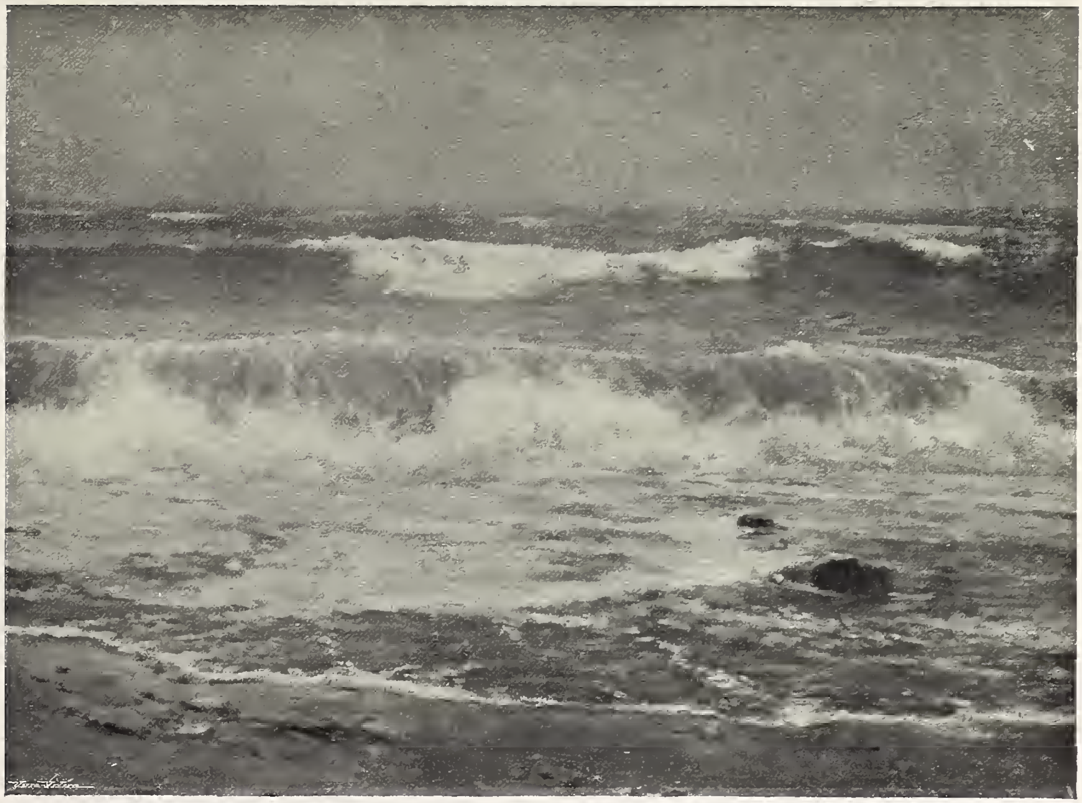
Klassicism svobodný a vývojový obnovuje své předměty; inspiruje se životem, jímž je obklopován, a zanechává o něm svědectví věkům budoucím. Je obrácen k budoucnosti, poněvadž zaznamenává přítomnost a protože budoucnost je řadou přítomností. Neobrací se k minulosti. Klassicism dogmatický se k ní logicky naopak odkazuje, a nemůže jí ujíti, aniž by si neodporoval, jako křesťan orthodoxní nemůže popírati zásady Genese, zázraky a svátosti, i když exegese, historie, věda vedou k tomu jeho rozum. Klassicism národní neb svobodný jde za životem. Kdyby Goya byl maloval lidi ve vkusu XVI. stol., Rubens ve vkusu XIV. stol., kdyby Řekové byli líčili Pelasgy, Assyrové Adamity, neměli bychom dokumentu historického, neposuzovali bychom žádné z krás těchto národů. Ale, řekne se, proč na to klásti důraz? Netřeba, vždyť to znamená rozšiřovati se o všední pravdě, a popírati ji, bylo by absurdním. Avšak, čím jsou Řekové, které David nám vydává za Řeky, ne-li důkazem, že tato absurdnost je dogmatem právě klassicismu dogmatického, či jinak řečeno, Školy?

* * *

Školy, zajisté. Neboť konečně k tomu přicházíme; a ze všeho, co právě pravíme, neplyne-liž, že je pravý a falešný klassicism, nutnost přirozená a šťastná na jedné



FR. ŠIMON. DOSTAVENÍČKO.



FRANT. ŠIMON.
MOŘE V DEŠTI.

straně, zákon usměvavý a úrodný — a na druhé straně systém mrtvě narozený, monstrosní plod dogmatismu? Proč definovat nyní akademism? Jest to hotovou věcí. Klassicism je pravým klassicismem; akademism je klassismem falešným, je strnulou grimassou, která napodobuje a znetvořuje a působí, že nenávidíme tuto krásnou tvář. A jeden vylučuje se s druhým.

Akademism má pretense a chce býti nejvyšším soudem tradičního umění francouzského . . . ve Francii! Avšak ve všech zemích je akademism, který má stejné pretense, a přece jeho zásady jsou totožné. Všude, kde otevře se škola klassického umění, naleznou se dogmata. Jde tedy o náboženství scholastické: akademická víra, vyjádřená technikou inspirovanou Řeky a Italy a symboly mythologickými, je mezinárodní. Její pravidla, její zásady lze přenésti do všech zemí. Rembrandt je krásná věc, ať už jej vidíme v Londýně a v Moskvě nebo v Madridě, ale je to krásná věc holandská. Bouguereau není francouzská věc, ať ji vidíme kdekoliv: je to věc akademická, nemůžeme věděti, pod kterým nebem se narodil její autor. Nahá žena, udělaná dle pravidel Školy, pravidel, kterých užívají současně ve všech hlavních městech, je bytost, která není odnikud. Není to ani kopie sochy řecké, ani Raphaela: je to žena akademická, zrozená v abstraktní zemi, která však nemá nic nebeského; tato země sluje „Atelier Školy“.

Je to nelogické? Zajisté že ne, protože se jedná o dogmatism, jehož hodnota se pokládá za neproměnlivou. Ale pak, jak to dělá akademism, že je zároveň zachovavatelem krásy mezinárodní i krásy národní? Jak možno hájit jednu a nezradit druhou? Může se z toho dostati jen, pokusí-li se obmeziti krásu národní krásou mezinárodní a tu počíná kažení pravdy, kažení nucené, jež provozují čestní lidé, aniž by toho postřehli a jemuž nemohou se vyhnouti.

Jak bude vypadat ideál francouzský vedle ideálu dogmatického, založeného na příkladech Řeků a Italů z Renaissance? Zde



J. HONZÍK. RYBÁŘI.

je třeba dotknouti se dna otázky, a poněvadž jsme pověděli, co byl akademismus intellektuálně, je třeba přejíti k jeho dějinám. Je třeba si připomenouti veliké obrysy organisace umělecké ve Francii.

Je třeba vyvolati si neblahé dny, kdy Francie se poitalštila, ne však v krásné době primitivů z quattrocenta, ani ne v době Raphaela a Tiziana, ale tehdy, kde Renaissance upadala — neblahé dni, kdy vkus pompésní a nasládlý, drzá zručnost, elegantní eskamotáž, umění bez víry degenerovaných nástupců těchto velkých lidí vniklo do Francie s lesklými hříčkami, gongorismem,*) s politikou concinnatorů, kdy přízeň královská dovolila školu: Fontainebleauskou, školu Primaticcia, Rossa, Carracciů a Julia Romanna a Berniniho později, a Albaniho. Celá tato perioda byla dobou pravého vpádu zaalpského. Italie, tolikrát utiskovaná, se mstila. Francouzští řemeslníci, realističtí, jasní, milí, byli pomateni cizí nabubřelostí. XVII. stol. se svým těžkým manyrismem, svojí affektovaností a bombastem dokonalo dílo. Prestiž Italie byl posvěcen Školou Římskou, kde nevládly vzpomínky na Gozzoliho, Botticelliho, Mantegnu nebo Angelica, ani vzpomínky na Michel-Angela, Perugina, Rafaela, Tintoretta, Tiziana nebo Correggia, jich drtivé následovníky, ale ti z jejich nápodobitelů, kdož byli pošpiněni všemi úskoky řemesla a naprostou nepřítomností duše. Od té doby nastoupila vládu organisace protifrancouzská, militarisovaná tvrdým a ukrutným vkusem Krále-Slunce. Akademism zapustil kořeny a stěží teprve dnes blíží se jeho poslední hodinka. Po tři století duše národa pod nespravedlností sténala v opuštěnosti. Jediná návštěva v Louvru postačí k poznání tohoto dramatu duševního; od Germaina Pilona až ke škole Jeana de Bologne, od sálu k sálu, postřehnete tajemství tohoto tragického přelomu, tohoto násilnictví, jehož se dopustil vkus zaalpský na podivuhodné úrodě domácí. Jest to jako krvácející rána, zasazená náhle Francii v bok a tak bolestná!

(Dokončení.)

*) Hledaný, nabubřelý a temný sloh, též estilo culto — umělý sloh — zvaný dle španělského básníka Gongory (1561—1627). Pozn. překl.



BOH. KAFKA.
NÁHROBEK.



JAR. HONZÍK. V PARKU LUXEMBOURG.

LITERATURA,

CAMILLE MAUCLAIR: IDÉES VIVANTES. Paris 1904. Nákladem Librairie de l'Art ancien et moderne. Stran 309. Cena 3 fr. 50.

Poslední třetinu nové kritické knihy Mauclairovy vyplňuje studie o Totožnosti a splynutí umění, která nese podtitul: Úvod k jednotící estetice a kritice umělecké. Mauclair konstatuje tu nejprve touhu doby po jednotném díle uměleckém a kritisuje velikolepý, třebas babelovitě nezdařený pokus Wagnerova „Gesammtkunstwerku". Dochází k tomu, že dílo to zahynulo materialismem — že kladlo otázku falešně: že otázka jednoty umělecké jest otázkou vnitřní, otázkou uměleckého svědomí a intellektu. Jde o vystižení vnitřních analogií mezi jednotlivými uměními („theorií záměnných znaků" nazývá to Mauclair), jde o to, svézti různá umění v poslední jednotu rytmickou a harmonickou. A autor výstižně ukazuje, jak často a šťastně tímto synthetismem bylo neseno nové umění: poesie symbolistická a poetika volného verše jest pokusem o splynutí hudby a poesie, impressionismus — při vší instinktivnosti jeho tvůrců — jest výrazem vlivu, který měla v moderní malbu hudba. Zvláště o posledním vztahu napsal zde Mauclair několik nádherných stran, kde odsuzuje akademický předsudek „sujetů, látek a obsahů", který posud kazí umělecký požitek z malby i lidem zdánlivě vzdělaným.*) Nemohu si odepřít a necitovat ukázkou alespoň několik vět.

„Malba impressionistická vypůjčila si od hudby prostředky. Symfonisuje sedmi barvami, které jsou její škálou. Impressionista má týž technický jazyk jako hudebník. Mají společnými slova: ton, škála, nota, studie, chromatika, harmonie, valeur, thema, motiv a užívají jich ve smyslu skoro totožném. Oba dva zapuzují potvorný, idealisující moralismus, který staví akademika před plátno s „velkou myšlenkou, kterou má prý vyjádřiti". Nemyslí v morálce, myslí v oranži nebo v D-dur. Jim barva, zvuk jsou city — cit netryská teprve z toho, užije-li se tohoto zvuku nebo té barvy na ideu různou a předem pojatou: oranžová barva a D-dur obsahují city a jsou přímou řečí duše. Tak mathematik myslí v cifrách. Není pochyby, že umělec jest velkým, když provede tuto duševní operaci rázem a potlačí prostřední morální člen mezi svojí

---

*) Stejná bída jest, tuším, i v literatuře, kde se stále ještě necení kvality slova (to by bylo mělké!), nýbrž hledají se stále „idee" a „myšlenky" — ovšem rozumí se, idee „ušlechtilé". Stále se nechápe, že jest umění v první řadě obrodou smyslů a že jde v něm jen o krásný život smyslů.

visí a svým výrazem. U umělce neschopného tento prostřední člen jest omluvou jeho technické nemohoucnosti, a tu jest vysvětleno tajemství, proč obžalovává z neintelligence, z duševní úzkoprsosti, z hmotařství ty, kdož nalézají v samé látce tajemství svého mistrovství. Nicméně návštěva v museích ukazuje nevývratně, že velikými jsou jedině ti, jichž technika byla mohutná. Spousta prostředních obrazů allegorických, na něž se člověk nemůže již dívat ani jako na dokumenty, obsahuje nesmírné množství „krásných“ sujetů, které by měly probouzet všecky cnosti — a všecko to mizí vedle figury Franse Halse a patříte-li na ni, objevíte, že síla pronikavosti tohoto tak zvaného realismu stýká se s idealismem ve vyjasňování mysteria látky. Impressionismus vděčí nejčistší část své slávy faktu, že obnovil zření lidské a že je připravil k postřehu nových přírodních tonalit.“ Ještě patrnější jest vliv hudby v nejnovější intimisty francouzské: v Henriho Le Sidanera, Edouarda Vuillarda, Henriho Martina, Simona Bussyho. „Jako Evžen Carrière, jako Gustav Ricard, jako Whistler dávají zjevovati se na povrchu plátna ne některé idei napřed pojaté, nýbrž idei, která se odpoutává z věcí, jež malují . . . V jich dílech tony zpívají, nuance rozvíjejí se jako tonální rozvedení fráze orchestrálné, a tyto obrazy, které představují barvy, suggerují nám myšlenky, jež barvy v sobě skrývají.“

A analogicky jest tomu v moderním sochařství. „Dílo Rodinovo ukazuje nám, že lidské tělo se svými čtyřmi údy může býti thematem nekonečných kombinací obdobných škále, abecedě, cifrám. Sochařství ničí falešnou ideu kresby čárové, aby ji nahradilo kresbou plochami, volumeny, a Rodin, který je čistý a opravdový klassik, souhlasí s Egypťany, s Řeky, s Assyřany, a opakuje nám, že obmezení povrchu ve vzduchu jest illusí, a rozmnožuje soustavně plochy, které silhuetují jeho sochy tak, že tvoří nejširší kontakt mezi nimi a zářivou atmosférou, jež je prodlužuje.“

Rodin a Carrière sbližují sochařství a malbu: „oba kolorují valeury, opouštějíce illusi kresby a illusi koloritu, která v základě není než differenciací ploch.“

Slovem: všechna moderní umění jsou nesena snahou sestupovati k poslední syntése, ke konečné rytmické vibraci — snahu, kterou v nich probudila hudba, o níž mluví Mauclair jako o novém živlu, podobném magnetismu nebo elektřině, který vyvřel náhle z temnoty světa a ovládá jej patrněji a patrněji, poněvadž jej uvědomuje jemu nejplněji a nejvniterněji — hudba, „konec konců největší objev, jejž učinil svět od XVI. století“.

Tato základná totožnost umění nepovede k žádnému vnějšímu splynutí — jednotnost jejich jest ryze vnitřní, mentálná. „Všecko, oč jde, jest pochopiti, že jsou ve čtyřech způsobech jednou a touž věcí a že čím individuálnějším, čím více specialisovaným jest každý z těchto způsobů, tím jasněji dokazuje své nezničitelné společenství s ostatními.“ Nejde tedy o mísení umění: Mauclair uznává osobnost každého z nich a bludem jsou mu literární malba, popisná hudba, hudební poesie a symbolické sochařství — alespoň pokud se posud o ně bylo pokoušeno. Jednota ta jest v podstatě ideálná a všecky pokusy jednoty materiálné (v první řadě Wagnerův v Bayreuthě) nutně se musily ztroskotat. Jednotu tuto musí dověst vyčíst z různých umění postupně čtenář nebo posluchač. Čtenář nebo posluchač musí dovésti uvědomiti si v každém případě identitu umění, vzájemnost jich principů a dovésti tak kontrolovati své citové schopnosti jedny druhými a přirozeně zmnoženými a stupňovanými orgány žíti umělecký život — vytvářeti jej. Neboť, není pochyby o tom, v moderním umění musí tvořiti i čtenář a posluchač, který chtěl jen užívati. K tomu ovšem jest třeba nové výchovy kritické, a kritika sama musí býti postavena na nové základy. A tak studie Mauclairova končí tím, že kritisuje posavadní rozvoj kritiky, odsuzuje i starou kritiku dogmatickou i novou impressionistickou, bojuje proti předsudku, že kritik stojí níže než umělec produkující (protiklad: kritik a tvůrce jest mu absurdností) a ukazuje nutnost nové kritiky dogmatické, „poněvadž jsou,“ jak praví Mauclair, „dogmata volná, rozvojová, vrozená rase, která předává věk věku, a poněvadž tato nová dogmata jsou v nových dílech, poněvadž jich tvůrcové je v nich demonstrovali.“ Jest třeba stvořiti novou kritiku synthetickou, novou kritiku dogmatickou, „určenou hráti v umění neodvislém mravní a sociální úlohu, již hrála kritika dogmatická v umění tradičním“. Rozumí se samo sebou, že slovo dogmatismus musí býti roztaveno, očištěno a nově raženo — to slovo „celé potřísněné kletbou nejasnosti, krve, malomocenství a bláta“, které způsobilo jako nástroj estetických professorů tolik surovosti, hlouposti a zla. Rozumí se, že celá estetika a kritika



KAMIL HILBERT.
VILLA DRA J. F. V
DOBŘICHOVICÍCH.

musí býti obnovena a obrozena, musí z principu ztrnulosti, minulostné mrtvolnosti a scholastického byzantinismu proměniti se v princip života, jeho mysteria rytmické nekonečnosti a intuitiové krásy a síly. To předpokládá ovšem v přední řadě přetvoření kritiků i umělců. Umělci musí pochopiti, že kritika jest missí a tvorbou, poněvadž tvorba není ničím jiným než otevíráním cest k mysteriu. Umělci sami musí pojímati umění šíře, neobmezovati se na obor svůj, cítiti a ctíti vztahy tvůrčího mysteria i v uměních jiných. Nebudou možni pak básníci, kteří nerozumějí hudbě a malbě, jako malíři, kteří nečtou ze strachu, aby se nerozptylovali, a nebudou možni umělci, kteří neznají nic z mysterií života a žijí život bez logiky a smyslu, mechanicky, i oběti buržoasních podvodů a lstí dneška i zároveň jich množitelé a utvrzovatelé. A kritik bude musit býti umělcem svědomí, člověkem bolestné sensibility a horečného intellektu, který cítí nejen mysterium tvorby, ale zná i cesty, jimiž se realisuje, ve všech oborech: v poesii, v literatuře, v hudbě, v malbě, v sochařství — slovem: myslitel a básník v jedné osobě, který ctí logiku smyslů a dovede domysliti a docítiti všecky nápovědi dneška a sny zítřka Musí býti člověkem intuice, posvěcencem kultury duchové i hmotné, člověkem stylu ve všem — a v první řadě ve svých pracích kritických.

„Může býti bolestno kritikovi, který jest schopen produkovati, má-li ztráviti půlku života tím, že mluví o dílech jiných lidí, zatím co by mohl pracovati na díle svém: nechť alespoň taková povinnost jest vyvážena tím, že se povznáší kritika na nejvyšší místo originálnosti ideí a vysokým držením stylu. Není

kritiky špatně psané; není příležitosti, která více nutí ke kráse ve stylu než studium zákonů uměleckých. O tom, co jest krásné, třeba mluviti krásně a se snahou, shrnouti i v článku prchavém a zcela krátkém přesvědčení a péče celého života.“ Úkolem kritikovým není dávati prchavou rozkoš skepticismu, jak činila kritika impressionistická, úkolem kritiky jest pracovati na svědomí světa, množiti vášnivé vztahy mezi ním a neznámým Bohem.

Takové jsou asi krásné inspirace a myšlenkové iniciativy Mauclairovy. Jsou tu strany nesené mocným dechem, strany, při nichž bezděky cítíte, že jsou lidé, kteří myslí tak přirozeně a samozřejmě, jako jiní dýchají. Nejsou to žádné papírové „myšlenky“ a „idee“ z vnějška nalepené a nasbírané — s jakými setkáváme se tak často u nás u lidí, kteří píší o uměleckých věcech — naopak: u Mauclaira rostou z plnosti a z čistoty smyslového života, jsou jen prodloužením a dosledováním jeho logiky, zhuštěním jeho mysteria. Nestojíme před moralistou, stojíme před mystikem, jemuž jest život hodnotou hodnot a který nedá se ochudit o žádný jeho pramen a projev: duch a hmota, život a smrt jsou mu nejrelativnější relativity, a každá tma znamená mu jen slib světla, každá bolest slib rozkoše, každý závoj slib krásy a boha.

Leccos z toho, co tu pronáší Mauclair o nové kritice a její obrodě, bylo několika z nás mladších — a právě těmi, kdož byli nejhůře pohazováni surovostmi a hrubstvy českého dneška — z části cítěno a tušeno, z části vysloveno, třebas ne s tou silou a důsledností myšlenky. Je mnoho radosti v tom, konstatovati to — radosti, která pramení z nejčistší studny tohoto světa, neboť není nic čistšího a světějšího nad souhlas myšlenek a snů mezi lidmi cizími a vzdálenými. V těch chvílích cítí člověk rytmický zákon vesmíru a uvědomuje si výbojné pochody Inspirace, v jejímž vojsku slouží, třebas v menší hodnosti. —

Před tuto ústřední essay Mauclairovu jest položeno několik prací a studií kratších, které leckdy rozvinují, osvětlují a illustrují mnohý inspirační proud a směr, mnohou intuici essaye hlavní. Jsou tu dvě bohaté studie o Rodinovi a jiná o Carrièreovi, koncipované právě se zřetelem k totožnosti umění kritikou identickou, dva obrazy bratrských duchů, kteří sblížili sochařství a malířství a různými cestami dospěli k syntetickému hodnocení svých umění. Jest tu dále studie o žaponské herečce Sada Yacco a o tanečnici americké Loïe Fuller, která nese nadpis Pří-



KAMIL HILBERT.
VILLA DRA. J. F. V
DOBŘICHOVICÍCH.

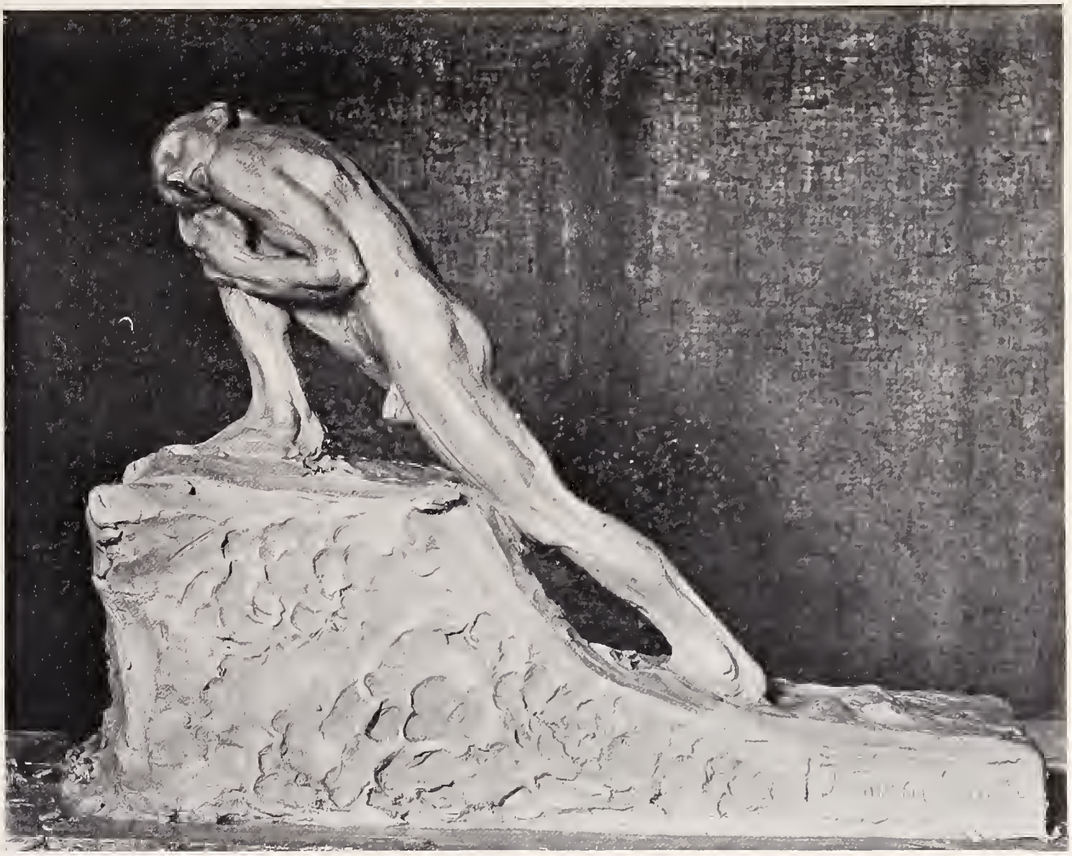
klad splynutí umění: jde tu o herečku, která tanečními instinkty, hlubokými instinkty mimickými, primitivismem hrůzy a vášně přehodnocuje své umění, a o tanečnici, která psychologisuje a étherisuje tanec v poslední duhový prach. Jest tu bohatě dokumentovaná essay o Klassicismu a Akademismu,*) jež odlišuje a vymezuje oboji termin často zaměňovaný a matený, a ukazuje žalostné pohromy, které matení to způsobilo: úpadek výtvarného života francouzského po celá staletí. Náboženství orchestru a současná hudba francouzská studuje nový kult symfonický, nové elementy duševního života, jež probudilo a organisuje, sociální funkci, kterou se stává interpretem všeho hoře, touhy i doufání jednotlivců, jež přepodstatněny obětuje velikou sváteční oběti uměleckou. Vědecký duch před současnou literaturou očisťuje vědu z malicherných pomluv a klepů p. Brunetièreových, ukazuje, jak pathos vědecký jest v jádře cosi hluboce lidského a zbožného a kolik inspirace, pochopí-li se správně, přináší věda i literatuře: nejen že přetvořuje látku obraznosti literární, sama organisace vědecká měla by se státi v mnohém vzorem organisaci nebo správně: desorganisaci dnešní literatury.

Všecky studie Mauclairovy jsou psány básníkem-myslitelem, duchem, jemuž celá dnešní Myšlenka jest látkou tvorby a který myslí přirozeně a samozřejmě jakýmsi hlubokým, pokojným dechem. Pod jeho nohou teplé a radostné prameny vyvěrají ze skal: rozšiřuje svět krásy tím, že domýšlí a dociťuje charakternou zákonnost života a jeho znakovou relativitu. F. X. ŠALDA.

Robert Vischer: Peter Paul Rubens. Ein Büchlein für unzünftige Kunstfreunde. Berlin, Bruno Cassirer 1904.

Se dvěma jmény jest Rubens v dějinách výtvarného umění nerozlučně spojen: s Fromentinem a Tainem. V jejich knihách zachyceno jest posledni tajemství ohromující osobnosti Rubensovy, v jejich hymnických parafrasích opsán jest definitivně obsah jeho malířského díla, v jejich epithetech vystiženy jsou barevné hodnoty jeho rozpoutaných féerií. Leč každý z obou nachází svého Rubense jinou cestou: v „Maitres d'autrefois“ odhalují individualitu složitá a subtilní technická pozorování, trpělivé studium figurálni komposice a koloristických jednotlivostí — malíř podává tu svědomitě a vděčně důvody, proč uctívá genia svého métieru; ve „Philosophie de l'art“ dává Taine mohutné osobě vystoupiti ze socialních a přírodních podmínek, zroditi se za příznivých okolností, shrnouti duševní kapitál shromažďovaný staletími — učenec vykládá tu široce a důrazně zákony, jež řídí jistě a temně vznik genia celého kmene. Ještě dlouho bude zakleto Rubensovské studium v čarovný kruh narýsovaný Fromentinem a Tainem; záliba v quattrocentu, odpor proti baroku, publikace stati Langeovy a knihy Burckhardtovy nezměnily tu mnoho, a dnes, kdy znovu odkryt byl Tiepolo, kdy tvoři a jsou obdivováni Besnard a Klimt, vracíme se s obdivem Rubense zase k pojeti Fromentina a Tainea. Krásná, jemná kniha mladého gottinského historika umění Roberta Vischera jest toho stkvělým dokladem. Robert Vischer jde za Fromentinem, hledaje tajemství osoby v technice, analysuje přesně barevně rhytmický smysl díla Rubensova, vymezuje pečlivě znaky tvarové a koloristické dynamiky slavného dekorateura. Leč technická šetření, prováděná s nemenší měrou odbornosti než jemného vkusu, dovádějí k všeobecným historickým postřehům: Vischer čistě malířsky odhadne poměr Rubensův k Italům, k renaissanci, k domácím mistrům vlámským, jeho složitý vztah k ideím a tvarům baroka a protireformace a definuje pak v něm národní typ vlámský, jenž jest mu varietou typu germanského. Tu je Vischer blízko Taineovi, jehož barevné pathos vypůjčuje si tam, kde líčí sensualismus Rubensův, dle jeho názoru spíše sensualismus touhy než sensualismus požitku. Toto spojení dvojího způsobu nazírání a výkladu jest u Vischera velmi šťastné; konečným výsledkem jest sytá charakteristika mistra, jenž „se zrodil ohněm slunce ze vzduchu a vody.“ Vischer dobře vidí, dobře vykládá, dobře charakterisuje, škoda, že jeho milá knížka jest tak špatně komponována. Rozčtvrcení látky na nesouměrné oddíly: charakteristiku, apparát, poznámky a doslov připomíná vší svou nepřehledností a pedanterii bohudíky minulou dobu, kdy praktická esthetika vytvarného umění přednášela se v týchž síních, témuž posluchačstvu, touže methodou a stylem jako filologie neb textová kritika. A. N.

*) Přinášíme ji ukázkou knihy Mauclairovy v tomto čísle.



Q. KOCIAN.
STUDIE.

KRONIKA.

ZPRÁVY A POZNÁMKY.

Na Karlově Týně má býti zřízeno historické museum dokumentující dobu panování Jana Lucemburského, Karla IV. a Václava IV. Umístěno ve velké části místnosti hradu obsahovati má malby, sochy, umělecké předměty vůbec, jakož i památky týkající se rodiny Karla IV., pohledy na množství staveb Karlem IV. po světě vystavěných, jakož i kopie předmětů po světě roztroušených, které se v originále získati nedají — doufejme, že i umělecká díla nacházející se nyní ve Vídni i jinde, získána budou zpět — to vše tvořiti může bohatě zajímavý obraz kulturně historický, bude-li k uspořádání a volbě materialu vyhlídnut pracovník schopný a svědomitý.

Celá nešťastná restaurace Karlova Týna, kterou zničena tato stavitelská a umělecká památka, — a která doložena bude i fotografiemi, pohledy a plány hradu v museu samotném, — bude stále trpkým vykřičníkem onoho chladného, řemeslného restaurování, jak se mu rozumí u nás, a budiž i výstrahou při dalším zřizování musea.

*

Na V. hřbitově Olšanském odevzdán byl veřejnosti a v ochranu obce Pražské dne 18. října v hodinách odpoledních Jednotou výtvarných umělců náhrobní pomník před šesti léty zesnulého malíře Luďka Marolda, provedený dle návrhu sochaře V. Amorta.

*

Brněnský „Kunstverein" pořádal v září výstavu původní grafiky, na které prodáno bylo během měsíce 51 listů za 1558 korun. Číslice ty nejsou nikterak velké a nepřekvapují, ale uvážíme-li, že na XIII. výstavě „Manesa", která též věnována byla grafice, prodáno bylo za 800 K — pak jistě illustrace zájmu pražské inteligence o výtvarné umění v poměru k brněnskému vypadá víc než zajímavě.

Oldřich a Božena, neznámá dosud skizza Josefa Manesa, jejíž reprodukci ve skutečné velikosti přikládáme k prvému číslu nového ročníku, byla zapůjčena „Volným Směrům“ p. Jaroslavem Hilbertem z majetku po zemř. chirurgu dru Weissovi, jemuž se dostala odkazem malíře K. Purkyně.

Nový Mánes má vždy právo na zvláštní zájem a dvojnásobně tento malý mistrovský kousek. Barevně ukazuje zase jednou celého malíře, kterého jsme se naučili v J. Mánesovi tak pozdě oceňovat, formalně hlavně ve skupině žen Mánesa komponistu s přímo hudebním smyslem pro rytmus linií; a je zajímavo ještě zvláště srovnati ji jednak se známým obrazem Zeniškovým, jednak s vlastní Manesovou variantou pro dřevoryt, uveřejněnou původně v Bellmanových „Errinnerungen“ z r. 1868 a otištěnou v VII. roč. „V. S.“ na straně 216.

*

Rodina zesnulého francouzského malíře Fantin—Latoura darovala úplnou sbírku jeho litografií, obsahující 175 čísel pařížské Bibliothèpue Nationale. Též Louvre obohacen byl vzácným darem pocházejícím od francouzského inženýra Leona Dru a obsahující 150 čínských a japonských maleb. Kromě této znamenité kolekce odkázal státu svůj zámek Ver u Sentis i se sbírkami uměleckými pro veřejné museum a 40.000 franků renty k udržování sbírek.

*

Proti Římské Akademii. Za předsednictví Eugèna Carrièrea bylo debatováno nedávno ve „Společnosti pro společenskou výchovu“ o otázce francouzské Akademie v Římě. Po obšírných rozhovorech, jichž účastnili se Carrière, Caro-Delvaille, Paul Desjardins, Jean Dolent a j., byla přijata jednohlasně usnesení následující: 1. Francouzská Akademie v Římě škodí uměleckému a společenskému životu. Konkurs, který otevírá do ní přístup, demoralisuje mladé umělce: ponouká je k tomu, aby pracovali za jiným cílem než za růstem svého ducha, aby obětovali volnost a pýchu svého umění a snažili se učelivě o aprobaci svých učitelů a oficielní přízeň. Vyhnanství poctěných hochů v Římě, jich celibát, jich život pochmurně přepychový, odloučený od života, bez přirozené činnosti; předsudek minulosti, který se do nich vštěpuje, Musea, pro něž zapomínají na Přírodu a v nichž duch jich, posud neschopný rozpoznati pravé výrazy Krásy, které jsou mlčelivé, jest naváděn k napodobení výmluvných napodobitelů, — všecko v římské Akademii sbíhá se, aby zlomilo rozlet nejušlechtilejší, zkazilo vlohu nejlepší. Instituce římské akademie, neustálá protekce, kterou protežuje stát své laureáty i po pobytu ve škole, kromě toho, že škodí těm, jež favorisuje, přispívá k vytvoření „umění oficielního“, falešného umění, které jest jedem francouzkému duchu. 2. Přejeme si tedy: aby francouzská Akademie v Římě zmizela a nebyla nahražena žádnou institucí podobného rázu. Instituce umělecká může jen škoditi, odchyluje-li se od následujících principů: nepřipouštěti žádného druhu soutěže — neukládati svým stipendistům žádných závazků — nepřiznávati jim nijakých čestných vyznamenání a nedati jim práva na pozdější výhody. Všecka činnost státu má se obmezovat na to, aby usnadnil mladým umělcům styk s obecenstvem. Části prostředků užilo by se lépe k umělecké výchově obecenstva.

3. Nápravu zjednají: Peněžní ceny, čestné a mírné, bez podmínek a závazků. Organisace, které se rodí spontanně z podnětu umělců, buďtež podporovány, předem výstavy veřejné, dále družstva koncertní a divadelní atd. Ve velikých střediskách uměleckých buďtež zavedeny kursy dějin uměleckých, volně přístupné francouzskému obecenstvu.

Jak viděti, moderní umělci a literáti obírají se ve Francii velmi opravdově otázkou poměru umění k státu. Cítí velmi bolestně nedozírné škody, jichž natropil ve Francii akademismus, který se tvářil výhradným pachtýřem velkého stylu a klassicismu (viz o tom krásný článek Mauclairův, který uveřejňujeme v dnešním čísle) a bojují za nápravu všemi silami. A u nás? Myslíme, že málokterý z umělců našich cítí veliký obrodný dosah celé této otázky.

*

V státním budžetu Francie zahrnuto je 13,983.808 franků pro krásná umění. Z toho připadá ročně ústřední správě 350.000 fr., škole krásných umění 419.000 fr., francouzské akademii v Římě 552.000 fr., továrně porcelánu v Sévru 364.000 fr., divadlům 1,471.000 fr., národní konservatoři pro hudbu a dramatické umění 257.000 fr. a konečně národním museím 1,000.000 fr., z nichž připadá 160.000 fr, na zakupování uměleckých děl.

*

Z nové knihy o Whistlerovi (Whistler as I knew Him), kterou napsal jeho dlouholetý přítel a žák, Mortimer Mempes, přinesla „Kunst und Kunsthandwerk“ charakteristické líčení, jak Whistler stvořil svoje nejkrásnější

dekorativní dílo „paví pokoj“ v domě londýnského milionáře Leylanda, původně za jídelnu určený, nyní v Obachově umělecké síni na Bond Streetu vystavený.

Dům Leylandův na Princes Gate je divem architektonického a dekoračního umění. Jídelnu vyzdobil původně Jeckyll, pokryl stěny drahocennou španělskou koží, která tvořila ve velkých plochách pěkné pozadí k sbírce vzácného východního porculanu, seřazeného po zdích v úzkých stojanech. Se stropu visela jako průsvitné krápníky elektrická, Jeckyllem stylisovaná žárová tělesa. Nad krbem visela slavná Whistlerova „Princezna ze země porcelánu“. Whistlerovi však nelíbil se za pozadí obrazu trochu tmavý ton španělské kůže a navrhl Leylandovi, že na kůži vytvoří zlatem a antverpskou modří trochu světlejší pozadí. Leyland, odjížděje, svolil, Whistler dal se se svým assistentem do práce, když však Leyland se vrátil, překvapil oba v hrozném nepořádku; celý pokoj byl pln modré barvy a zlatých plátků, mistr i žák se zlatým prachem ve vlasech a modrými skvrnami po šatě byli zmořeni fysickou prací, udýchaní, rozčilení, ale stěny pokoje byly celé pokryty rozkošnou směsí modré a zlaté barvy, španělská kůže pod tímto povlakem úplně zmizela. Milionář v hněvu strhl Whistlerovi polovici žádaného honoráře a ještě jej urazil poznámkou, že místo tisíce žádaných guineí (na guineje počítá se vždy honorář) vyplatí mu tisíc liber (v librách vyplácí se jen mzda). Whistler zvěčnil tuto scenu, když do zlata a modře stěn, po okenicích, rámech, stojanech, dveřích maloval nesčíslná paví oka, lesknoucí se zlatě na modré půdě a chvějící se modře v zlatých polích. V tom zástupu pávů, mihotajících se po stěnách, jsou dva v jedné z širokých výplní, kteří stojí proti sobě v bojovné pose. Jeden je Leyland, má diamantové oko, na prsou místo peří zlaté guineje a u nohou mu leží hromada stříbrných šilingů. Druhý, Whistler, se smaragdovým okem jde kolem pyšně a teměř pohrdavě. Když byl pokoj hotov, pravil prý Whistler Leylandovi: „Měl byste mi býti vděčen. Učinil jsem vás slavným. Moje dílo bude žít, když vy budete už zapomenut. Snad však v mlhavé budoucnosti bude vás přece vzpomenuto jako majetníka pavího pokoje“. „A ukázalo se,“ praví životopisec, „že Whistler měl pravdu“.

*

VÝSTAVY.

XIV. výstava spolku výtvarných umělců „Manes“. Dne 26. listopadu otevřena bude v pavilloně pod Kinského zahradou souborná výstava Ant. Slavíčka obsahující vedle řady nejnovějších prací umělcových u výběru charakteristické ukázky jeho dosavádního vývoje. Bude to první příležitost k vážnému účtování s činností jednoho z nejslibnějších representantů mladé naší školy krajinářské.

*

SOUTĚŽE.

K soutěži uměl.-průmyslového musea pražského na vazbu kapesního kalendáře došlo 32 návrhů, z nichž první cena udělena byla návrhu F. Anýže, provedenému knihařem Jos. Všetečkou v Praze; druhá cena udělena návrhu Jos. Huňka, odborného učitele pokračovací školy při technologickém museu pražském, a třetí cena opětně návrhu F. Anýže a Jos. Všetečky. K soutěži na závěsnou svítilnu došlo 6 návrhů. Prvá cena nebyla udělena, druhá přiřčena návrhu zámečníků Josefa Jaroše a Josefa Michálka v Plzni a třetí přiřčena návrhu vyrabitelů kovových předmětů J. Stegmann a synové v Č. Budějovicích. Práci Josefa Průchy u firmy Jos. Rabas, umělé zámečnictví v Hradci Králové, přiřknuto za technické zpracování ozdob uznání. Z osmadvaceti návrhů na předmět k upomínce na Prahu neudělena vůbec žádná cena; třem předmětům vysloveno bylo uznání. V soutěži na stříbrnou rukojeť dámského deštníku první cena udělena nebyla, druhá přidělena byla návrhu Jože Nováka, absolventa odborné školy v Trutnově, a třetí návrhu Ant. Karče, absolventa umělecko-prům. školy pražské. Pracím se značkou „dvojité S v kruhu“ a „Lotos“ vysloveno uznání. Soutěžné práce vystaveny byly v museu od 30. října do 13. listopadu.

*

Dolnorakouská průmyslová jednota vypisuje ceny: 25, 15 a 10 dukátů za tři nejlepší návrhy na stojací, římsové a závěsné hodiny. Sloh, material jakož i náklad výroby jsou úplně volny. Návrhy zaslány buďtež nejdéle do 28. února 1905 kanceláři „Niederösterreichische Gewerbeverein“, Vídeň, Eschenbachgasse 11.

*

EMIL GALLÉ.

Slavný mistr nancyjský Emil Gallé zemřel 23. září t. r. v rodném svém městě, z něhož učinil středisko obrody umění applikovaných, „umění života a krbu“, jak říkají Francouzi: byl nejen sám kouzelným tvůrcem, ale i neúnavným organisátorem, duchem, který inspiroval a družil a nabádal — duchem, který netajil svých objevů. Byla to veliká duše, která se chvěla vibracemi života a světla a sdělovala je jiným. Narodil se roku 1846 synem umělce-hrnčíře v Nancy, v městě, které

má krásný umělecký charakter a bohatou uměleckou tradici od XVII. a XVIII. století. Duch velikých umělců Clauda Lorraina, Jeana Lamoura, Lolliera a Moreaua chvěje se nad hlavním městem lothrinským, které bylo v XVIII. stol. sídlem královny Marie Leszcińské a z něhož nikdy nevyprchala jasná, teplá záře rokoka, jeho vkus, jeho logika, jeho kouzlo. Od XIV. století byl Nancy sídlem umění sklenářského a přivedl to daleko v tomto odvětví, zvláště v XVII. a XVIII. věku. Jako umělec-sklenář počal pracovati Gallé r. 1856 a navazoval tu na lokální tradici, žalostně ovšem pokleslou v posledních dobách: povznesl ji výše než stála kdy před tím a posvětil ji ve svých dílech duchem a obrazností velikého a bohatého dekoratéra, básníka hmoty a kouzelníka vzácného vkusu. V obrodné snahy jeho měli vliv zvláště Japonci, kteří jej utvrdili v přesvědčení, že se musí držeti dekorace přísně přírodní. Studoval umění kolorace s neumdlévající zvídavostí. Svět rostlin a nerostů byl říší, z níž se neúnavně učil. Jeho vázy mají cosi z krásy a kouzla drahokamů: mají jich koloristický oheň a žár, odstíněnost i transparentnost. Hoří mihotavou zelení chrysoberylů nebo chrysolitů, jiné stříbří se leskem cymofanů, svítí modří tyrkysů, mží mléčností opálů. Kouzelná záře a plachost nuance připomíná jindy jaspisy, achaty a onyxy. Nebylo tajemství, jehož by nebyl odloudil této říši neúnavný duch Galléův, stále se učící, stále nespokojený, stále hledající a bádající. Dosáhl efektů kouzelně krásných, podobností se sněhem, mlhou a deštěm. Dovedl zachytiti každý prchavý dojem přírodní, který mohl býti přenesen v hmotnou formu. V etherných formách dovedl podat něco ze života ovzduší, subtilní nálady přírodní: tah mraků, průzračnost zelených vln mořských, kadeřnaté větve podmořských rostlin, paprsky vycházejícího měsíce, rez podzimního listí zmítaného větrem, tajemný soumrak hlubokých lesních samot. Lze tvrditi o Galléovi, že rozšířil nesmírně pole svého umění i za sklenáře muranské a české; nejen že rozvinul processy posud užívané, objevil i processy zcela nové a užil jich se subtilností a gracií ducha opravdu uměleckého, básnicky sensitivního. Sláva jeho datuje se teprve od výstavy světové r. 1889, kde budila obdiv jeho křišťálová nádoba iridující bledě růžově. Na výstavě r. 1900 stál již jako mistr francouzské dekorace vysoko povznešený nad ostatní tvorbu, král své země, s nímž soupeřil v zlatnictví jen Lalique a snad v drobné sošce Dampt. Nikdy se neopakoval: třeba byl sebe naléhavěji žádán, aby opakoval některý svůj kus, vždycky stvořil nový z inspirace chvíle a materiálu. — Duch jeho byl úžasně pružný. Jmenovitě jest upozorniti ještě na graciesní nábytek, který provedl a několikrát vystavoval, nábytek, v němž stylová raffinovanost doby Ludvíka XV. snoubí se šťastně s citem a smyslem pro přírodu Galléovi vlastním. Luxembourg a Galliera Museum chovají od něho ukázky vykládané práce neobyčejné síly obraznosti a plné motivů z domácí lothrinské flory, která ho inspirovala tak často a tak šťastně.

Q.



■ ANTONÍN SLAVÍČEK. ■
U NÁS V KAMENIČKÁCH.

ANTONÍN SLAVÍČEK.

Příroda sama nadala tohoto svého zaníceného a bezohledného vyznavače cnostmi, jichž umění od krajináře žádá. Obdařila jej bystrým, citlivým zrakem zachycujícím rychle a cele odstíny světelné hry její úskočné tváře, a učinila jeho ruku obratnou a schopnou přenášeti bez okolků na plátno její prchavé rozmary, její nestálé a tak těžce přístupné okamžiky, kdy se všecka v nádheře leta směje, z jara a na podzim potutelně i unyle usmívá a často nevlídně mračí . . .

Již prvými díly splácel Slavíček co přijal a zač děkuje svému učiteli a tichému, sympathickému, samotářskému prorokovi českého krajinářství . . . Naslouchaje měkkým, teskným, i v úsměvu jakýmsi bolestným stínem obestřeným hlasům její duše, zapřádaje se v její melancholické kouzlo, přehlížel Mařák, tento sladký elegik české krajiny, její svěží, druhdy bujně zardělou, vyzývavě zbarvenou líc; jeho zadumčivě naladěná mysl uzavírala se rozvířeným, hlasitým tonům a odvracejíc se, dávala přednost dojmům zamlklým, jež pak tlumočila vhodnými, nenápadnými, stejně měkkými a jednoduchými prostředky; nejlahodnější dojmy loudil jeho uhel, jímž vloudilo se cosi neurčitého rozplývavého i v jeho malby. Protějškem v tom jest Chittussi; postavil je proti sobě jednak temperament, jednak výchova. Kdežto v Mařákových koutech tají se ještě echa doby, kdy se volalo z Čech do Mnichova, nehne se v otevřených lánech Chittussiho ani stebélko pod závanem německých vlivů, zde dují a vláhu nesou větry od pobřeží francouzského. V ovzduší krajin Slavíčkových nepostřehnete zvláštních, nějak nápadných cizokrajných vůní; vane v nich vskutku jen český vzduch, při čemž neznamená ovšem slovo ono nějakou mimořádnou přednost, vzácnou známku české krajiny; stanoví se jím pouze neodvislost od cizích vzorů, alespoň po dlouhou dobu jeho vývoje, a to ve smyslu jisté předpojatosti, která se spokojuje nehledaným, která se omezuje na prostředky, jež nalézá dílem kolem sebe dílem v sobě. Neupírá se tím nijak síly, pružnosti a bohatosti malířskému výrazu Slavíčkovu; jest on přece vedle Uprky z malířů našich nejmalířštější, sotva může se vykázati jiný vlohou tak z míry výtvarnou, fondem tak bohatým. Technika rozumí se u něho sama sebou, všecko vyhlíží tu přirozeně, nemyslím přirozeně ve smyslu věrnosti, přirozenost ona týče se prozatím jeho faktury, provedení ve svém rázu lehkosti, sebevědomé jistoty, zabavující nedělanosti, neumělkovanosti.

Cítíte v nich převahu malířovu, nebo alespoň odvahu, která pouští se v úlohy nesnadné, aniž se před nimi a při nich dloho rozpakuje; nic tu nezaráží, a přes to jest jeho vedení štětce daleko vší běžnosti povrchnosti a manýry. Zručnost Slavíčkova neklouže šablonovitě na povrchu; jde hlouběji, stíhá podstatu věcí, pokouší se vniknouti v duši přírody, nebo lépe v ducha přírody, neboť bývá zvykem představovati si pod slovem duše přírody nálady citově, lyricky vznícené. Takové krajiny podobají se spíše snům, tonou v mlhavém ovzduší, kreslí se nehmotnými útvary, jsou to spíše reflexy určitých vnitřních duševních stavů, s jakými setkáte se nejčastěji v pracích Hudečkových; krajiny Slavíčkovy neznají se k podobnému původu, nezbarvují se působením vniterných hnutí, žijí pro sebe svým životem, jejich krása vzdoruje citovým nárazům, nejihne, nenyje; vane v nich mužný, činný, vzdorný duch. Toť druhá, jiná přirozenost, přirozenost vzhledem k původnímu vzoru, vzhledem k obrazu samotné skutečnosti. Ukazují přírodu jako v zrcadle nezahalenou závojem lidských tužeb, ne variaci, ale vlastní thema. Umělec žije s ní v poměru velice upřímném, zcela rozumném, miluje ji láskou spíše legitimní než vášnivou, více oddanou upřímností než romantickou blouznivostí, která rychle vzplane, prudce zahoří a právě tak rychle hasne. Nepodkládá svému ideálu nadpřirozených vlastností, vidí, co vidí, a to mu úplně stačí, nikdy nedá se mámiti fatou mor-



ANT. SLAVÍČEK.
▪ DO POLÍ. ▪

ganou snivých extásí, vede si vždy reelně, vytrvale, nemazlí se s ním příliš a především nikdy nekoketuje. Snášejí se spolu velmi dobře, a i když příroda po svém vrozeném zvyku časem ukáže svou vrtošivou povahu, nezastraší jej, neučiní jej malomyslným. Ať se zpěčuje, jak zpěčuje, nepovolí, neustoupí její rozmarům, napíná tím úsilovněji svou energii, na její těkavosti tuží svou vůli, brousí své smysly, rve se s ní nemilosrdně, neúmorný, bez oddechu, až jest po jeho. Ona se musí vzdáti. Stůj co stůj! A vzdává se vždycky. Někdy dříve, někdy později, někdy živě, někdy omrzele . . .

V této rozmanitosti pojetí, v stálém zkoušení svých prostředků, v neoblomné snaze, je co vlastní síly stačí rozmnožiti, stupňovati, zoceliti a zostřiti záleží hlavně podstata Slavíčkova umění. Ať jest to pastela, ať olej, ať tempera, ve všem zračí se pravé malířské úsilí, moc svého výrazu bez ustání rozpínati, síliti. Nespokojuje se pouze střídáním materiálu; v každém z těchto druhů lze sledovati zase měnění způsobu. Co do celkového rázu, vzhledem k jednotlivým periodám vývoje přirozeně ony způsoby různých druhů se sbližují, třeba že nedělí je navzájem velké nebo zřetelně ohraničené stupně. Nicméně na prvý pohled vystupuje příbuznost tempery „V létě“ s olejem „Břízy“. Obě připomínají podobnost methody, tu i tam lze pozorovati společný princip, umělec postupuje v obou zvolna a pečlivě od předmětu k předmětu, sčítá a klade jednotlivost k jednotlivosti, neztráceje ovšem jednotnost s očí; v tom ohledu jsou „Břízy“ opravdovým mistrným kouskem. Můžete je takořka počítati, můžete každou zvláště pokud perspektiva a dosah oka dovoluje zkoumati, a přece celý ten hájek má překvapující vzdušnou hloubku, a věc hlavní, všechny ty hojné odstíny



ANT. SLAVÍČEK.
PO DEŠTI.

vydávají krásný, jednoduchý barevný akkord něžné, jen našeptnuté zeleně, proložené jemným, jedva postřežitelným tonem fialovým. Proti tomu vypadne tempera střízlivě. Jinak jeví se obdoba mezi temperou „na Františku“ a „Červenými střechami“, v nichž umělec redukuje barevné hodnoty na velké komplexy, chtěje se takto co nejstručněji domoci úhrnu. Zajímavým příkladem v povšechné fysiognomii Slavíčkově jest olej „V podzimu“, vrstevník jeho „Bříz“. Zde stýká se totiž s tvářností Hudečkovou. Z pravidla užívá plného nasyceného štětce, nanáší barvu pastosně, v tomto případě jej pouze slabě řídce o plátno otírá, klade tóny spoře a tak, že obrysy se vytrácejí, modelace jen neurčitě se zachvívá, vděčný to objekt studia, srovnáme-li jej se „Sluncem v lese“, kde paprsky mech přímo makavě modelují. Pádná, plastická síla umění Slavíčkova roste, uvolňuje se a přemáhá i křehkost materiálu tak jemného, v podstatě ráznosti cizímu, jako jest malba pastelová. Massivní barvitost „Návsi v Příkrákově“, její syté, zvučné a hluboké tony, vypracované, zdůrazněné pravým malířským briem, především ta plná, temně se propadající obloha s velikými, lehce vzdušně nakupenými oblaky, obstojí vedle každé worpswedské plachty, vyrovnává se jí jadrností a svěžestí ji předčí . . . A to vše dosaženo způsobem prostým, jednoduchým, mísenými barevnými hodnotami. Představme si, oč zvýšila by se tato výraznost hranolem názoru impressionistického, jímž paprsky duhově se rozkládají, aby v oku pozorovatelově účinek tím silnější, tím jasnější světlo vyvolávaly . . . Zdá se, že jediná okolnost kalí srdečný poměr mezi přírodou a její ctitelem. Příroda nedopouští, aby umělec zabýval se jí více ve vzpomínkách, nežli tváří v tvář . . . Proto zhlíží se nejraději a objevuje se nejvěrněji v těch

momentech, kdy ji umělec svým bystrým, temperamentním smyslem těsně objímá, to jest ve skizzách. V nich vězí povaha a jádro jeho vlohy, obsah jeho schopností, v nich zakládá se jeho tvůrčí methoda, a z nich, třeba-li, lze si sestrojiti přibližně obraz jeho dalšího vývoje, nehledě ovšem k náhodám a okolnostem budoucnosti, která mění všechna mínění dle toho, jak sama za dobré uzná. Neklamou-li všechny tyto známky, půjde konečná výslednice směrem naznačeným.

Jednu otázku však dlužno předem zodpověděti: v jakém poměru jest skizza k provedenému obrazu, a zda vskutku znamená jen cosi podružného, úryvkovitého a nedokonalého, má-li opravdu v prvé řadě pro umělce význam pouhé pomůcky. Různí se skizza od hotového obrazu způsobem určitým, přesným, dělí obé a rozhoduje o nich, stanoví jich povahu jistá pevná mez, a stanoví-li, dle jaké normy, jakým měřítkem? Celý vývoj moderního umění odpovídá ve smyslu záporném. Pravda, krajinářský akademism neuznává methody impressionistické, zavrhuje ji a pohrdá plátnem takto vytvářeným a vychloubá se dovedností umět dokončovati.

Tak alespoň hlásá J. Breton ve své knize o současných malířích francouzských. Abych problém zbytečně nerozvlékal, kladu novou otázku: Kde pochodila příroda lépe (běží v obou případech o realism), v krajině Bretonově nebo v krajině jím odsouzených impressionistů? Bez odporu v této. U Bretona jest příroda do slova hotova, nemá co říci, nemůže ničeho říci, neboť nežije tu právě tak, jako nežila v jeho skizze. Krajiny impressionistické malované do posledního tahu na místě a pokud možno za podobného efektu tetelí se živým ruchem, hovoří tisícerými nepostižitelnými zvuky. Podobným ruchem oživena jest i příroda těchto krajin Slavíčkových, i ona mluví podobnými bohatými zvuky.

Hmotnost půdy, její útvary neústrojné i ústrojné, prchavost ovzduší, hra světla, vše vpadá tu svým karakteristickým hlasem, a vyjadřuje mohutný a zároveň jasný dojem; vše tu spočívá, táhne se, vrší a sklání, tyčí se, plyne a splývá v sonorní temně laděnou harmonii, vše sbíhá se se svěží, břitkou impressi tohoto impressionisty proti vůli. Jsou to dokonalá díla. Chtějte jednati zvláště o kresbě, zvláště o modelaci, zvláště o koloritu, trhejte osamocené postřehy z celku, nabudete větší nebo menší řadu pojmů, z nichž podstata zjevu vyprchala. Kresba? — Nepozorujete ji. Modelace? — Těžko analysovati tvárnost světla a stínu, kde obé souvisí nerozlučně s barvou, která zase sama o sobě zůstává pouhým stínem. Tajemství moderního malířského nazírání: světlo kreslí, světlo prostírá útvary, světlo mísí barvy, kresba, modelace, barva jsou tři pojmy vtělené v jediném dojmu. A ten jest svrchovaný, ať již máte před sebou nábřeží s trefnou perspektivou domů v pozadí, nebo vysoký městský příkop u městské brány, kde předměty a terain vystupují s překvapující prostorností a hmotností, nebo několik holých stromů v popředí odrážejících se v zajímavých silhouettách od žlutavých budov pozadí, jichž barva v šeravé atmosféře diskretně svítí, nebo tu vísku s kostelíkem choulící se zimomřivě pod nízkým, zoufalým nebem.

Díla tato vyznačují se příbuznou náladou, podivuhodnou fakturou, ve všech převládá zvláštní osobitý rys malířova karakteru. Základní barevný akord náleží stejné stupnici ponuře laděné, tonů jemných, silně lomených, šedohnědě harmonisovaných a při tom nanejvýš melodických; zní melodičtěji, ano lze říci poněkud paradoxně jasněji než tony obrazů, kde tvoří škálu barev určitých a jasných. Odstíny nejrozmanitější nalézá oko umělcovo právě v ovzduší sešeralém, v rmutném osvětlení sychravé nepohody, v kalném soumraku deštivých večerů. Zdá se, jakoby tu pohyboval se krajinář ve svém nejvlastnějším živlu. Na tom neb onom jeho díle leží tíha atalierových praktik, to neb ono má mdlou, obrazovou příchuť, ale v jeho skizzách fičí vítr neobyčejně zdravý. K nim třeba zařaditi také většinu prací poslední doby, tu a tam ráz Worpsweďanů připomínajících; není příčiny pozastavovati se hned nad cizím vlivem, a je-li tu nějaký, neubírá sebe méně osobitosti životopisce české přírody, myslím, že jím jen získal, že dospěl jím blíže k poznání cíle vlastního. Nemá již daleko k jednoduchosti a velikosti. . . . Škoda, že na souborné výstavě jeho děl chybí „Deštivý večer“ té doby na světové výstavě v St. Louisu, jedna z nejšťastnějších ukázek tohoto druhu, na níž dalo by se nejlépe měřiti, kterak vývoj umělcův náhle pokročil a vzrostl, a na níž bylo by lze přesvědčiti se, že dal se tu směrem své samorostlé vlohy, která jej vede čím dále tím hlouběji a bezpečněji k podstatě samotného ducha přírody. K. SVOBODA.



J. MAŘATKA.
STUDIE.

CAMILLE MAUCLAIR:

KLASSICISM A AKADEMISM.

(Dokončení.)

Umělci to věděli. Watteau byl z toho smutný; Chardin zůstává chudým a neznámým; i Boucher za nedlouho potom, právě, když všichni se připravovali obětovati falešným bohům, obdržeti odměny a vrátiti se pak k své přirozené podstatě, Boucher řekl mladému Fragonardovi odjíždějícímu do Říma: „On va te montrer Michel-Ange et les autres. Si tu prends ces gens-là au sérieux, tu es f...“ („Ukáží ti Michel-Angela a ty ostatní. Vezmeš-li do opravdy tyto lidi, jsi blb.“) Fragonard namaloval dobře „Koresovu obět“, ale zůstal Fragonardem. Avšak kolik jich nezůstalo věrno sobě samým a nemohlo zůstati, jak byli rdouseni nutností, zachyceni kolečky vyučování řeckoitalského, jež vyžaduje přísnou poslušnost, aby byl otevřen přístup k přednostem hierarchickým. Bylo třeba takto dojíti XVIII. století, aby bylo lze uvidět, jak utajené vzbouření stává se veřejným. Po dlouhou a neblahou dobu obklopovalo se umění francouzské díly affektovanými, svadlými mythologiemi, nadmutými symbolismy, zatím co malí mistři, kreslíři, řemeslníci zachraňovali čest národa a stvořili jemu sloh, jenž zůstane předmětem věčného obdivu. Století XVIII. pomohlo si z nesnází: odsouzeno k mythologiím, učinilo z nich bukolické idylly a pastorály; odsouzeno k italianismu, malovalo komedii italskou. Kreslíři z r. 1775 vynalezli illustraci modernistickou a tak se vrátili vedlejšími cestami k základním vlastnostem francouzského ducha, až k neoklassické krisi Konsulátu a Císařství, tak neobratně řecké nejhorším vkusem římským, a konečně až k nejvyšší reakci, k romantismu Delacroixovu, týčícímu se proti degenerované Škole.

Po trojí století byli jsme zbaveni svojí duše a svého význačného karakteru cizinci, jež přivedla k nám druhá Renaissance, stejně osudná, jako byla první krásná. To je fakt hrubý, nepopíratelný. Dějiny umění XIX. stol. jsou vlastně jen dějinami nejvyšší, dnes vítězné vzpoury proti tomuto nátlaku, proti rdoušení akademismem, který se vydává za klassicism a pojímá umění jako kollej nebo kasárny, s theorií, grammatikou, třídami, cenami a diplomy. Dnem, kdy socialní převrat odstranil kasty a učinil z umělce svobodného občana, odkázaného jen na vlastní prostředky, ale zároveň k vlastní iniciativě, stal se zdrželivý a duchový protest Watteauův, Chardinův a Fragonardův mocným protestem socialním; škola objevila se budovou dogmatickou, samovládnou, nesmyslnou ve společnosti

ANT. SLAVÍČEK.
▪ NA SAMOTĚ. ▪



přívrženců svobody, a zápas počal za bílého dne a bez smilování. V tomto století vzbouření mělo trojí fási: romantism, realism a impressionism.

Mezinárodní ideál školy odchyloval se víc a více od národního ideálu. A přece officielní prestiž Školy žádal, aby za každou cenu zdálo se, že není této odchylky. Následkem toho byla tajná opposice z její strany proti všem záluskům na neodvislost u novotářů, Delacroixa, Courbeta, Corota, Milleta, Maneta, kteří nabývali významu a popírali oprávněnost jejího poslání. Neznamená to vyhledávati omluvy její nepoctivosti, řekne-li se, že nemohla připustiti novotáře, aniž by se sama nezavraždila, docela tak jako kněz, kdyby přijal vědu. Přece však mnoho kněží ji přijímá a nemohou činiti jinak, avšak chytračí s dogmatem: dělají ústupky, zaplétají se nutně do politiky kompromisní. Škola neučinila nic jiného, jako všechna nehybná zřízení, překonaná vývojem života. Školy už skoro ani není, duch Školy sám se hájí a trvá. Ti nejnesmiřitelnější z akademiků nesouhlasili by již s přesvědčením Ingresovým, s tímto velkým obhájcem scholastiky řeckoitalské, jehož kresba aspoň byla genialní. Ale podrželi instinktivní nenávist ke vší novotě a činí své době oběti, které jejich přesvědčení neschvaluje, a zvláště starají se, aby vše smířili.

Smiřují, jak mohou, a právě nyní je potřebí povědět několik slov, jak kazí pravdu. Toto kažení dotýká se samých pramenů jejich dogmatismu. Je dogmatism, založený na Řecích a Italech, tím, co praví o něm? Zajisté, že ne, Řekové a Vlaši jsou něčím zcela jiným než šablonami, které z nich vyvodili. Není třeba putovati do všech



ANTONIN SLAVÍČEK ▪
VYBÍRÁNÍ BRAMBORŮ.

musei evropských, abychom to pochopili. Louvre postačí. Louvre je dějepisem francouzského ducha a překážek, jemu do cesty kladených: naše dějiny jsou vepsány zářivě na jeho zdech a lze na nich čísti také sofismata akademismu. Řekové nikterak nejsou tím, zač je vydává Škola, která ostatně se dovolává spíše římských imitací Řeků. Řekové také nejsou tím, co nám dávali kopírovati v kreslírnách kollejí ani tím, co nám dávali slabikovati v hodinách latinských a řeckých.

Jsou zářiví, zdraví, pravdiví, smyslní, přátelé svobodného gesta a života na volném vzduchu. Vstupme na čtvrt hodiny do sálů antiky; pohleďme na Fauna, který se dává dítětem šimrati na chodidle, na Amora, jenž se kloní v umdleném gestu, nadšený a vznešený, vedle hermafrodita Borghesského, vedle Polyhymnie o lokty opřené, syna Aeskulapova, Marsya, pohleďme i jen na Venuši Milosskou s jejími bedry úmyslně příliš dlouhými, jejími zády zjednodušenými jako Balzac Rodinův, popatřme na Vítězství Samothracké — a budeme přesvědčeni. Tato díla odvážná, vřelá, dráždivá, rozkošnická, plná života, nejsou zledovatělými a odstrašujícími šablonami Školy. A právě tak jimi nejsou Italové. Ne, Tizian, Correggio, Tintoretto, Vinci, i sám Michel-Angelo a Rafael nejsou tím, co praví Škola. Všichni zápasili, našli svůj vlastní, neodvislý výraz, odvrhli scholastiku své doby, dokud neobjevili se Albani, Primaticcio, Romano a ostatní jejich plagiátoři. Škola to ví, ale nepřiznává toho, poněvadž by to bylo přiznáním její nemohoucnosti, které ani genius Ingresův nemohl odvrátiti. Z toho vyplývá, že její vyučování kazí pravdu. V atelierech Školy zanedbávají primitivy,

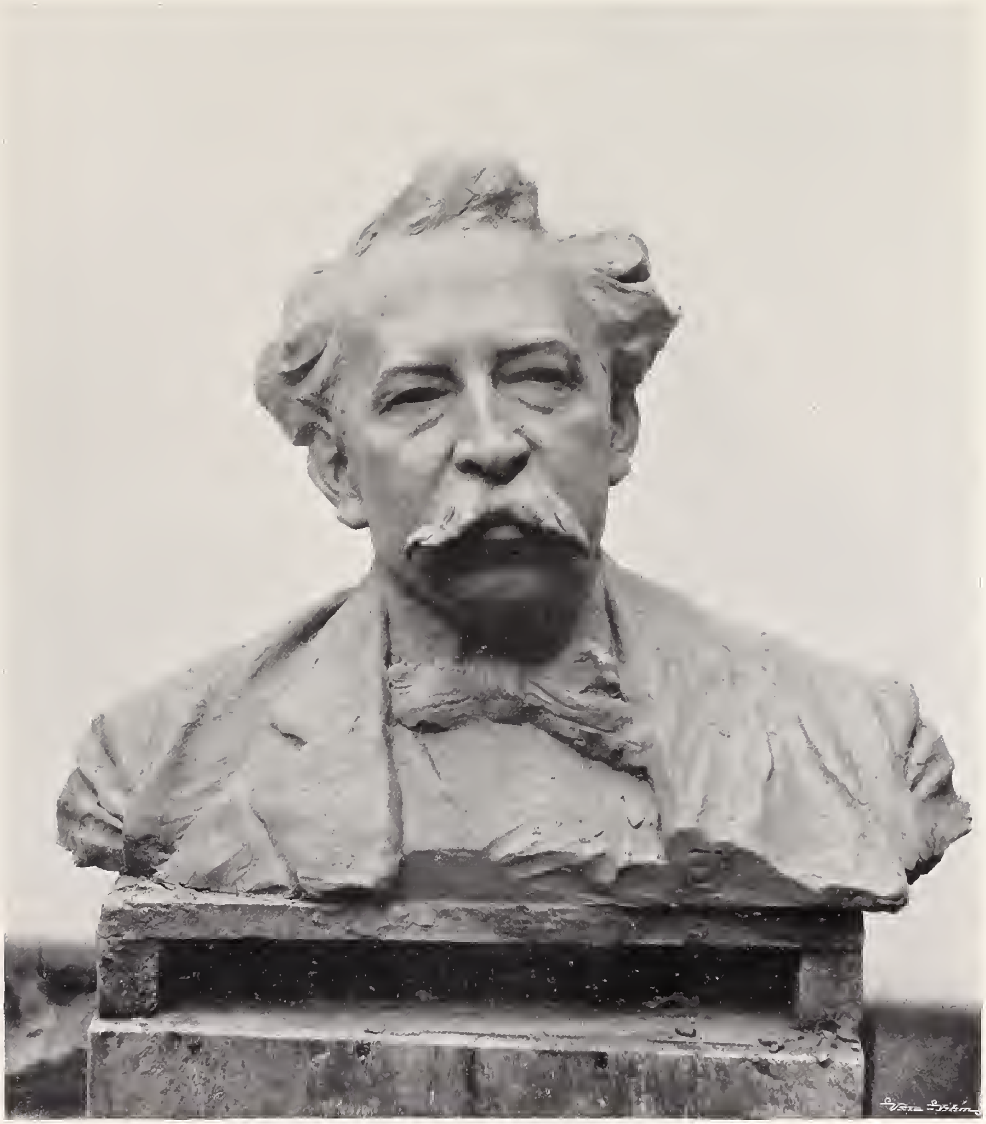
ukazují je jako barbary, jejichž neobratné pokusy sloužily ke stvoření Rafaela. Gustave Moreau byl nenáviděn svými kollegy, protože po dobu svého professorování učil právě naopak lásce k primitivům. A pokud se týče čisté tradice národní, zanedbávají ji neméně. Jak by se mohlo důstojně hovořiti o Claudu Lorrainovi, o Watteauovi, Fragonardovi, a právě tak o Clouetovi nebo našich goticích, na témže místě, kde jsou ještě, jak každý ví, soutěže o římskou cenu, kde se věří „ušlechtilému slohu", a konečně, kde Řím zůstal ideálem v té míře, že ani stát se neodvážil zrušiti villu Medicejskou a nahraditi pobyt v ní peněžními stipendii, jež by dovolovaly mladým malířům jíti právě tak do Haagu, do Madridu, Drážďan, Athén jako do samého Říma? Co z toho plyne? Jako Fragonarda malujícího Smrt Koresovu a, jednou laureátem, rychle se vracejícího k Houpačce, vidíme Besnarda malovati v r. 1874 Smrt Timofanovu a o dva roky později počíti v Londýně řadu svých krásných věcí zářivých a kouzelných. A všichni nadaní mladí malíři mají toto nadání vzdor Škole, podrží-li je, nebyl-li jejich duch nevyléčitelně pokažen scholastikou, již usvědčuje ze lži sám život.

* * *

Před tváří Školy od r. 1870 jsme přítomni reakci. Co jest tato reakce? Je reakcí zuřivých novotářů? Ne, nýbrž reakcí přirozených klassiků. Impressionisté, poslední veliký proud XIX. stol., jsou vlastně francouzští duchové, vracející se k instinktivní tradici své rassy, řekl bych k tradici duchů národních. Hrozí se symbolismu, umění „ušlechtilého", mythologie. Vzývají život, slunce, hry světla, postoje překvapené náhodou. Odnášejí se k tradici XVIII. století. Manet má drsnou přímost starého mistra, blízkého Halsovi a Goyovi, ale Degas spřízňuje se s Debucourtem svou odvážností jako s Ingresem vědou; Chéret vychází od Fragonarda a Watteaua, Renoir od Bouchera, Monet od Clauda Lorraina, Monticelli od Watteaua, Besnard od portraitistů XVIII. st., Ingresa a Rubense, s myšlénkou směle modernistickou, a kreslíři přítomnosti, zrození z impressionismu, Lepèrové, Forainové, Lautrecové, Legrandové, Renouardové pocházejí od Mladšího Moreaua, od Boillyho, od Gabriela de Saint-Aubin. Je to velkolepá francouzská reakce proti cizímu živlu, více než romantism Delacroixův, silně pomíšený jako romantism Hugův literárními vlivy anglickými, španělskými a německými, ba více než realism Courbetův. Je to výsledek úplného osvobození se od dogmatismu, rozkvět generace, která naprosto odstraňuje všechno dřívější poznání, obdivuje mistry nemučíc se tím, a patří kolem sebe, uvědomujíc si bezprostředně život, jediné dogma, jež může připustiti, protože je věčné, přirozené, pohyblivé. Jak by nebylo ostrého rozporu mezi těmito klassiky, kteří se dovolávají všech myšlenek francouzských a všeho národního vkusu, a mezi akademismem, jenž představuje scholastiku vzešlou z degenerace Řeků a Vlachů?

Celé XIX. století cítilo tuto převrácenost věcí, tuto nesrovnalost, že zřízený sbor, jenž vydával se za strážce uměleckých tradic ve Francii, v pravdě ochraňoval tam jen nesrovnalé stopy ducha zaalpského. Když veliký malíř, jejž nemůžeme podezřívati, že by byl obrazoborcem a výstředním impressionistou, když Théodore Chassériau, druhdy žák Ingresův, pod jehož vlivem namaloval podivuhodnou dekoraci nejvyšší Účetní Komory, jíž se inspiroval Puvis de Chavannes, když Chassériau uzřel Alžír, napsal: „Opouštím Ingresa. Je to genius, ale obrácený k minulosti, která mu stačí a z níž se živí. Naší povinností jest spěti k čemusi jinému." Je to myšlénka celého tohoto století, myšlénka, jež dala říci Wagnerovi, mluvícímu o Beethovenovi: „On první vyšel objevit zemi lidí budoucnosti." Devatenácté století, díky svobodovému duchu, otřáslo až do základů hierarchickým akademismem, jenž monopolisuje nadání, kodifikuje inspiraci, sestavuje v mluvnici techniku, odměňuje učelivost passivně se podrobující pravidlům, přeměňuje umění v širou disciplinární kolej. Klassicism a akademism se vylučují. Krása karakteru a výrazu sesadila s trůnu krásu proporcí, a můžeme říci, že impressionisté a po nich naši mladí malíři intimisté, tak plně národní, jsou lépe stvořeni k pochopení Řeků, těchto národovců po výtce, těchto svobodářů, těchto odvážných sensualistů, než naši akademičtí velekněží, kteří žijí na stejně falešném pojetí řecké duše jako v lyceích, pojetí, vyvráceném vším, co exegese našeho století objevila ze soukromého života starých.

Není to ostatně jinak se zápasem, jejž podniká nejnovější francouzská hudba s vyučováním na konservatořích, nechá-



LADISL. ŠALOUN.
PODOBIZNA L. L.

jícím ve stínu naše realisty XVI. století, naše symfoniky XVII. a XVIII. století, od Jannequina k Rameauovi, k Leclairovi, k Marku-Antonínu Charpentierovi, k tolika jiným, a hypnotisujícím žáky stále více, žel deklamačními operami Meyerbeerovými a špatnými italianismem než Beethovenem nebo krásnými Vlachy XVII. století, jejichž zvuk byl tak mocný. Svobodná tvorba Scoly Cantorum je vlastně jen novým nastolením přirozeného klassicismu proti akademismu. Všude, kde akademism se objeví, zahnizďuje se routina, soustavný odpor k nezamezitelné evoluci. Útočnými arcidíly Delacroix, Corot, Manet, Besnard zničili akademism v malířství: arcidíly jako Fervaal,*) Louisa,**) Pelléas a Mélisanda,***) ruinuje se akademism hudební. Škola dnes již nemůže vzíti na sebe pósu, o které snila, pósu Hypatie, sektáři kamenované, nebo pósu bílé alma mater, na niž nehodní synové vztahují ruce. Překonána příbojem života, jenž ji zanechává jejímu dogmatismu a žene se k budoucnosti, potácí se od kompromisů ke kompromisům hnána nouzí. Přijímá proti své vůli, rok po roce, lidi, jimž připadla sláva, kterou by jim byla odepřela. Není velkou věrou, jež zmírá, je tupým útiskem, z něhož život se osvobozuje, a na troskách akademismu týčí se přirozený klassicism, věčně mladý, uctivý pozdrav velikým mrtvým, posloupnost francouzské půdy.

PŘELOŽILA M. V.

*) Od Ernesta Chaussona. Pozn. redakce.

**) Gustava Charpentiera. Pozn. redakce.

***) Clauda Debussyho. Pozn. redakce.



J. MAŘATKA.



A. SLAVÍČEK.
▪ TOPOLY. ▪

ŘEČ PRIMITIVŮ.

(Prolog cyklu „Stará města".)

Měli bychom navštěvovati je v temných a zachmuřených gotických chrámech zvedajících se jako umělé hory nad starými tržišti a rozmarně zauzlenými uličkami; vcházeti k nim kamennými portály klesajícími pod divnou tíží mystických skulptur a allegorického listoví z červenavého mramoru a zakouřeného pískovce. Tam, v postranních kaplích, zalitých žlutavým světlem proudícím z pestře malovaných oken a tísnivou tmou lokálních legend, jest domov primitivních mistrů; biskupové a kanovníci setlelí pod gotickým sarkofagem kaple, podněcovali jejich zájem a jejich díla; měšťanky, rozžehnuvší pro dlouhé věky před oltářem věčné lampy, daly se zpodobovati v rozích jejich obrazů; ztrhané a roztřepené praporce trčící před sloupy kaple, byly odznaky jejich cechů. Teprve tam jejich díla, jevící se nám vždy jako osamocené fragmenty, stávají se částicemi organického celku; teprve tam zjeví se rozměry jejich obrazů, zdánlivě nahodilé a násilné, nut-

výkladů, v jejichž mělkých tůních utonul celý umělecký dojem, ztratilo se všecko bezprostřední výtvarné zření, zmizel veškerý slastný úsměv osobnosti mistrovy a zůstal a jen pečlivě měřená a starostlivě vážená poměrnost a souvztažnost k „sledujícímu historickému vývoji"; toužíme po oddechu od učeného úsilí dobývajícího z monogrammu jméno malířovo, z jména příslušnost ke škole, ze školy vztah k vlivuplnému mistru cizímu; a prchajíce od starého výkladu a pojetí, prcháme spolu z míst, kde byl nám podáván.

Obrazy starých primitivů přestávají býti konečně musealními čísly kulturně-historické archaeologie a stávají se zas radostnými a svěžími díly vzněcujícími uměleckou rozkoš; ztrácejí po stoletích tíži významného dokumentu a nabývají vzdušného letu barevné kreace; nepoučují nás ani nevzdělávají, nýbrž jsou zase radostí očím a touhou srdci, stupňováním vnitřního života a „slibem štěstí". V tom jest dobrodějný smysl a pyšný úspěch tří čtyř výstav posledního dvouletí: exposice starých vlámských mistrů v Bruggách r. 1902, letošní výstavy sienského výtvarného umění v městě svaté Kateřiny, jarního „objevu" francouzských primitivistů v Paříži a umělecko-historické kollekce doplňující letní mezinárodní výstavu v Düsseldorfě, jež pokračuje v díle započatém souborem středověké plastiky před dvěma roky.

Zvolna mizí před díly primitivistů i podezíravá nedůvěra a mělká ironie krátkozrakých skeptiků, kteří posmívali se „snům přesyceného drahými a raffinovanými krměmi o prameni čiré vody v horách" a kteří



J. MAŘATKA.
▪ STUDIE. ▪

nými a přirozenými; teprve tam svítí jejich barvy domněle upřílišené a výstřední, celou denní záři své bytnosti; teprve tam vystupuje figurální jejich komposice, pro první pohled pošetilá a vadná, jako harmonický díl celistvé architektoniky.

V posledních létech hledáváme je však jinde. Zhnusili se nám historicky instruovaní průvodci po kathedrálách a dómech, prováděvší před díly umělců ikonografickou archaeologii; nasytili jsme se odborných

vinili obdivující se umělce z potřeby obohatiti tvarovou svoji zásobu z period odlehlých a protikladných.

Obdiv a záliba v primitivech jsou dnes právě tak vroucí jako hluboké: starým mistrům rozvázaly se jazyky, my porozuměli jsme konečně jejich řeči. Není to řeč ani stkvělá ani bohatá, není ani řečí vnější pýchy ani řečí chlubné rozkoše; jest však něčím více: řečí charakteru. A proto i u nás má býti slyšána.

První mocný a vroucí rys, jímž všickni primitivové okamžitě překvapí, jest ryzost a plnost kmenové osobitosti: každý z nich mluví čistým a neutajovaným nářečím svého rodného kraje a jeho ethnického celku. Staří prostí mistři neznají všeobecné ani spisovné ani obcovací řeči a nesnaží přiblížiti se jí; jsou věrni slovníku i tvarosloví svého domova a syntaxi svých krajanů. Kolínský malíř užívá důsledně nizoněmeckého dialektu, kterým srozumí se spíše s vlámským sousedem než s hornoněmeckým soudruhem v práci a úsilí; kdyby náhle promluvily intimní postavy ze „života Mariina", slyšeli bychom z úst Anniných, Joachimových, Josefových a Mariiných zajisté charakteristická deminutiva vyznívající na -kîn-, kdežto úsměvní andělíčci malovaných desek Altdorferových žvatlají svoje dětská říkání věčně opakující zdrobňovací suffix -len-. Není tu však jen rozdíl dvou tak protichůdných, ba nepřátelských kmenů, jakými jsou Hornoněmci a Nizoněmci, již růzností sídel, růzností fysiognomie, růzností života lámou se téměř ve dva odlišné a odchylné národy; staří mistři zachovávají i v hranicích téhož kmene zvláštní podřečí.

Jedeme ze Stuttgartu přes Ulm do Augsburku: scenerie podél vlaku mění se postupně. Vlny pahorků a údolí jsou vždy prudčí, kontury lesů a návrší tuhnou a tvrdnou, zeleň hájů a lučin pozbývá měkké něhy a plaché krásy, čím více prchá dějiště lyriky Kernerovy a Moerickovy. Leč chybí tu bezpečná jistota: stejný způsob zemědělství vyrovnává příznačné dolíky, týž řád mýcení lesů ruší výraznost prospektů, dým a saze téže lokomotivy kalí a otravují osobité odstíny lučních úvalů.

Do vlaku vstupují zemědělští dělníci, stařeny s koši na hlavách, děvčata vracející se ze služby k rodičům, lidový zástup stále se mění. Snažíme se vymeziti různost fysiognomií, připočítáváme násilný výklenek oční nad nosem švábskému kmeni, široká, tvrdě modelovaná ústa a těžce zhnětenou bradu tvářnosti bavorské. I to jsou pouhé dohady, málo



J. MAŘATKA.
STUDIE.

průkazné hypothesy: raçy jsou smíšeny, rodiny sešvakřeny, fysiognomie rozhlodány vlivem nivellisujícího města. Pak staneme v ulmském zastrčeném museu před deskami Zeitblomovými a o den později bloudíme v augsburské galerii mezi nesčíslnými obrazy staršího Holbeina — naše pochybnosti jsou rázem rozřešeny. Oba současní malíři stojí si značně blízko, oba vyšli z řemesla, oba ustrnuli na naturalistické charakteristice předmětu, oba



A. SLAVÍČEK.
DOPOLEDNE.

nezasaženi jakýmkoliv vlivem jižním hledali vždy tytéž zkřivené, šklebící se, ošklivé obličeje sedláků a holek pro své přeplněné náboženské komposice. Ale přece žije na obrazech každého z nich jiný kraj, jiný lid: tam typ švábský, onde okoralý, tvrdý kmen Bajuvarů; dvojí ethnická odrůda, dvojí sklon povahy, dvojí výraz primitivních citů. Jsou to slovem umělci tvořící v dialektu, umělci doby, v níž nářečí jest výrazem společenské i životní pravdy: tak básněna jest v dialektu Ilias, tak složen jest v dialektu Beowulf, tak psána jest v dialektu všecka ranní středověká lyrika francouzská.

Leč primitivní mistři nemalují jen vnější skutečnost svého kmene a svého kraje; chytají přesně i jeho vnitřní pravdu. Jsou věrni domovu právě tak, když malují zbožný sen, jako když portretují s úzkostlivou fysiognomickou věrností; vyjadřují životní realitu svého lidu neméně v extatickém lyrismu koloristických plachých visí než v hranaté neohrabanosti naturalistických scen sehnaných z davu škaredé městské a tulácké luzy. Pravda kmenová není jen souhrnem anthropologických znaků, jen věrně zachycenou stavbou kostry, svalů, přesně vyjádřenou stupnicí odstínů pleti, očí a vlasů; jest



L. ŠALOUN.
STUDIE. ■

i shrnutím životní úzkosti neb metafysické touhy, vděčné radosti neb zhořklého zoufalství, jak vypracovala jej dlouhá součinnost stupňovitých generací toho onoho kmene. Ve vlhkém a vlažném vzduchu dolnorýnských nížin, jejichž úrodu obnovují každoročně nové náplavy a vždy hřející větry, v srdcích plavého lymfatického kmene dolnoněmeckého, přijímajícího klidně a volně tučné dary úrody zemské vzniká luzný sen o milostném ženství mladistvé Marie, jež jest spolu slastnou milenkou i dobrotivou matkou; dědí se z pokolení na pokolení, nabývá smyslové intensity — — a najde se věrně, třebaže ve variacích koloritu a figurálního zarámování, u všech mistrů z Mohuče, Kolína, Dortmundu, Soestu a Münsteru. Skalnaté úvaly bavorsko-švábského pohoří, okoralé končiny bránící se úsilí rolníkovu, vytvářejí spolu s lidem tvrdým a kostnatým strašnou visi umírajícího Krista, v níž shrnuta jest v konečný typ veškerá zoufalá bída životního boje, celý křečovitý výkřik těla ztrýzněného marným zápasem s půdou, všecka pochybnost častokráte oklamané mysli o božské dobrotě a o hodnotě života — — — a tento typ malují právě tak mistři v Řezně jako v Ingolstadtě, Norimberce i Rothenburce, v Memmingách i v Ulmu, v Augsburce i v Nördlingách.

Malíři, již současně dovedou vyjádřiti i fysiognomickou i duchovní pravdu své ethnické vlasti, jsou z primitivů největší: proto milujeme láskou tak silnou Jana van Eyck, jenž portretuje neméně energicky obličeje, než myšlénky svých rodáků, překračujících mnohdy hranici germánské a románské raçy i meze středověku a doby nové.

Tak mizí nesobecký a skromný primitivní mistr v širokém davu svého lidu a za barevnou scenerií své otčiny; hledáme-li však jej i tam, nenacházíme ho osamocena, nýbrž uprostřed učeneckého zástupu a řemeslnického cechu, který nás překvapuje a mate. Dráždí-li náš vkus žádající si od uměleckého díla klamně nejen násobení vnitřního obsahu, nýbrž i vnějšího rozsahu života, příliš miniaturní provedení a příliš drobný formát starého obrazu, stojíme před zajímavým processem postupného vývoje deskového malířství z tradicí písařských a illuminatorských; mistr propadlý oslepující kletbě knižního světa přináší zbožnou a úzkostnou akribii iniciály a drobnohlednou dekorativnost textového zarámování na pomalovanou desku i barevné plátno. Jeho ideje i jeho postavy rostou z knihy, jeho kolorit a osvětlení jsou tlumeny polostínem studovny, jeho perspektiva jest podmíněna krátkozrakostí získanou při únavné kresbě minuskulí. Technická nedokonalost jest tu udavatelem vnitřní pravdy: malba roste skutečně z učené knihy, barva jest glossou dogmatického výkladu, obraz souvisí těsně s pultem církevního spisovatele. Když bylo úsilí dvou století odpoutalo malíře již úplně od studovny theologovy, symbolisoval a oslavil Perugino na „Visi svatého Bernharda" vývojový onen fakt: k církevnímu otci, ponořenému v exegetickou učenost bohoslovného traktátu blíží se sladká a vzdušná vise Madonny s anděly; literární obsah knihy promítá se výtvarně, barevná postava zvedá se jako slastný dým z ohně učené meditace — — — a slovo tělem učiněno jest.

Toť učenci mezi primitivisty; mnohem více z nich jest řemeslníků: řezbářů a kovolitců, kamenníků a zlatotepců. Opouštějí příliš neradi svoje řemeslo, nezapírají nikdy svého východiska. Kupí se zvolna v nový cech malířský, jenž prozrazuje dlouho přísnou a prostou kázeň cechů ostatních. Drahá těžká roucha protkaná zlatými a stříbrnými dracouny, lesklé šňůrky a duhové cetky, korunky a čepce zdobně nýtované a posázené drahokamy prozrazují příliš zřetelně dílny zlatnické. Kovový postoj, pečlivě modelované brnění, stkvěle provedené zbraně i svaly poněkud tuhé a napjaté vyšly jistě z ruky kovolitcovy. Zarazí-li příliš skulpturální koncepce, rušící samostatnou plastikou jednotlivé postavy barevný soulad celku a figurální jednotu obrazu, stojíme před prací sochaře a řezbáře, v jehož představách žila každá z kolorovaných osob vlastním životem, zakleta do vlastního tajemství. Omalované dřevěné sochy předcházely obrazům, plastická draperie šatu barevnému stupňovaní stínů, realistická modellace tváře umění psychologické zkratky; a i uprostřed obrazů uhajují malované sochy svoje místo, kupíce často jako střed oltáře kolem ztuhlé své vznešenosti zemštější a pohyblivější barevný život oltářových křídel.

Postavivše se poněkud nesměle mimo cech starý, žijí primitivové bez vědomí



A. SLAVÍČEK.
▪ V MLZE. ▪



J. MAŘATKA.
▪ SKIZZA. ▪

mezi deskou dubovou a lipovou znepokojuje ho neméně než změna skupení postav; zřeknutí se archaistické malby tabulové ve prospěch kolorování plátna, zaměstnává jeho přemýšlení se stejnou prudkostí jako záměna vášnivého serafinismu za vznešený a ztuhlý cherubinismus ve výrazu tváře Mariiny. Obklopen prostoduchými a spřízněnými rádci, kteří ušetří jej sice hlubokomyslných a planých výkladů o idei a poslání obrazu, kteří však ohledají s přísností zákazníka a se znalostí řemeslníka jeho material i odváží skoro hospodářsky hodnotu jeho technické práce, věnuje primitivní mistr svrchované úsilí samému dílu, jež obětuje pokorně a vděčně Bohu. Extase nezchromila jeho rukou, nýbrž vedla je k trpělivým novým pokusům; otevřená nebesa neoslepila očí pro přesné pozorování tvarů zemských. Konečně v díle provedeném s krajní vážností métieru, s hlubokou úctou k práci samé, zmizí umělcova osobnost; malíř neodkazuje budoucnosti svého jména, své úzké osobní pravdy, nýbrž svůj životní čin. Tak mistr, jenž skrýval se v davu rodné raçy i v zástupu cechovních druhů, nepřeje si, aby byl jmenován, nýbrž jen viděn, milován, chápán v díle jako rozplynuvší se oblak, jehož vláha nasytila duše a rostila květy.

stavovské povýšenosti a bez výlučných osobivých výhod v novém seskupení společenském. Jest posud daleka doba, jež rozliší umění vznešená a banausní, předměty hodné ruky umělcovy a práce dílny řemeslné; potud jest vznešený neb banausní pouze způsob provedení, nikoliv práce sama. Dětinská a vážná úcta k materiálu, radostný bezprostřední poměr k surovině, jež prací mistrovou přepodstatňuje se dle různých stupňů, neminula dosud; hotové dílo nesnaží se zakryti délku a složitost technických příprav, jež provázely inspiraci. Jako truhlář pečlivě zkoumá hustotu, vrstevnatost a zbarvení dřeva, než spojuje prkna k výrobě stolu neb skříně, jako zvonař mísí obezřele součástky zvonoviny, než lije do forem, tak starý mistr ohlédává povahu desky, kterou chce pomalovati a s technickou úzkostlivostí volí barvy. Rozhodnutí se

Čistota a ryzost náboženské inspirace primitivů byla obdivována a definována vždy, od „umění milovného klášterníka“ až po moudrého kmeta londýnského; jest zaníceným hymnem rozezpívaným v nejvyšších tonech extase a světlého mysticismu, jenž strhuje i posluchače mdlé a lhostejné k prudkému obdivu. Náležejíc nebesům, mění však i útvary země; oko malířovo přináší z výšin čiré a řídké atmosfery jinou perspektivu do pozemských krajin. Za neprostupným zlatým pozadím a za tmavými, bohatě krumplovanými oponami, před nimiž stály barevné skulptury světců na obrazech nejstarších, zmizely úplně končiny reálné, lesy a skály, hory a údolí. Lithurgické

zlato, symbolisující církev vítěznou, odráželo se na dílech Wilhelma Kolínského i Stephana Lochnera od klidných a vroucích barev, skládajících lyrickou krásu jejich postav. Pak snížil mistr pomalu neprostupnou záslonu: hnědé vrcholky hor, zelené špičky lesů, gotické hroty věží vynikly nad sytou její mosaikou. Opony ubývá, krajina jest zřetelnější, scenerie jest bohatší; místo ojedinělých motivů prostírají se daleká panoramata.



J. MAŘATKA.
SKIZZA.

Z oken jizby, v níž anděl s lilií v ruce vyslovuje svoje „ave", viděti jest středověké město, zeleň za hradbami, lesy v dálce, pohoří pod oblaky; za Golgathou zeje ze tmy strhaný horský kraj, příšerné skupiny skal, hrozivé strže, nebezpečné vodopády. Nesměle a ojediněle z prvu, pak vědomě a důsledně propůjčuje starý mistr zbožnému ději krajinářské zarámování; neopomíjí však nikdy zahaliti krajinnou scenerii do zvláštního ovzduší, jaké dává jí časné jitro a světlý večer při jasném západu: nad touto cudně pozorovanou a cudně malovanou zemí zní onen trojzpěv andělů z „Fausta": „a všecka tvoje zemská díla jsou svěží jako v první den." Nehnutá nejprve, pak plna vzrůstu a zrání posléze krajina zalidňuje se; města ze začátku fantastická, pak přísně reální naplňují se vzrušenými výjevy; legendu doplňuje genre, mysterium stýká se s novellou.

Čistěji a vkusněji než v tehdejších duchovních dramatech vnikají osoby a sceny profanní do dějů vznešených a náboženských; podřizují se však jim organicky: malíř nevypravuje nikdy anekdoty k vůli anekdotě, nezkresluje nikdy tvář v pitvornou grimassu k vůli pitvornosti, neobětuje nikdy vážnost celku nadvládě komické episody. Nevybuchuje tu nikdy hlučný a nehorázný smích, neruší tu nikdy pohyb příliš divoký a zběsilý, klidné a tiché světlo dobrotivého humoru posvěcuje reality nicotné. Svatí tři mudrci z východu pohlížejí s vyrovnaným rozmarem královským na pošetilé kousky svých svářících se vojáků, svatá Anna usmívá se klidně s lože šestinedělky příliśné starostlivosti ochotných sousedek shánějících pro novorozeně pleny a přilévajících teplé vody do přichystané koupele, umučený Ježíš pozoruje s tichým humorem žoldnéře hašteřící se při metání kostek. Malá pošetilost a dětinská malichernost života leží hluboko pod jeho vlastním, svatě významným obsahem.

Řeč drobných věcí vypozorovaných s oddanou srdečností a řeč drobných příběhů vyprávěných s dobromyslným rozmarem mlkne před řečí osudů uzavíraných v nebesích a prožívaných se vší vášnivou opravdivostí srdce; titěrné a podružné nahodilosti kreslené v zdrobněném formátě a malované v poklidném koloritu ustupují typickému řádu dění shrnutému v symboly horoucně a extaticky koncipovaných i charakterisovaných postav; chvilkové chyt-

ráctví zakleté v pobočnou scenu v rohu obrazu mizí před stálou moudrostí ústředního thematu. Primitivové cítí, že zaměstnávajíce se ideami svrchovanými zavazují sebe samy pro ostatek života a umění: tuší, že nejvyšší atmosfera, jež podmiňuje extatický a mystický život i pohled jejich náboženských hrdin, mění a povyšuje i děje pozemské; majíce upřeny zraky k jedinému pevnému bodu procházejí trivii, aniž by stali se kdy trivialními.

Prostá vznešenost a hluboká cudnost, jež upevňovala kořeny jejich vztahů k mysteriím rodného kraje a lidové duše, jež prozařovala technickou jejich svědomitost a poctivost métieru, vede je i s nebe na zemi a neopouští jich ani uprostřed realit nicotných. Jest vlastním slohem jejich života, udavatelem jejich ryzí charakternosti. V této škole, přísné a blahodějné, budiž kultivován náš obdiv!

Příliš dlouho tísnila primitivy černá kletba zapomenutí a opovržení; jest na nás, aby nestihla jich kletba temnější a osudnější: kletba napodobení a kopírování. Pochopiti staré mistry neznamená a nesmí znamenati: opakovati a přejímati je, nýbrž žíti s touže prostou vznešeností a hlubokou cudností problemy života a umění. Přilněme ku svojí době a k duši svého lidu tak intensivně jako přilnuli oni; postavme se před technické problemy dnešního dne s touže svědomitou oddaností, s jakou stáli před technickými problemy svého věku oni; pojďme novou zemí upírajíce zraky k novým nebesům s horoucím zápalem, s nímž hleděli oni do otevřených starých nebes kráčejíce zemí starou! Pak řeč primitivů, již teprve nedávno naučili jsme se čísti a rozuměti, přestane býti řečí mrtvou a pak rozváží se jazyky starých mistrů, aby nám blahořečily v dlouhé modlitbě požehnání.

ARNE NOVÁK.



J. MAŘATKA.
STUDIE.

LITERATURA.

THÉODORE DURET: JAMES M. N. WHISTLER, PEINTRE ET GRAVEUR. Malý 4°. S 25 reprodukcemi mimo text a četnými kresbami. Nakladatel H. Floury v Paříži. Cena 25 franků.



BOH. KAFKA. PODOBIZNA DRA. V. P.

Přítel velikého mistra, který namaloval také kouzelně jeho portrét, napsal o něm monografii vzácné hodnoty. Jméno Théodora Dureta není u nás snad naprosto známo a přece jest to jeden z nejdistingovanějších duchů dnešní Francie a jeden z tvůrců její obdivuhodné výtvarné kritiky, která vrcholí dnes ve jménech jako jsou Geffroy, Roger Marx, Mirbeau a Mauclair. Duch úžasné kultury výtvarné i literární, nepřítel vší konvence a prostřednosti, šel vždy hony před běžným rozvojem. Stačí pročísti sbírku jeho essayí a studií Critique d'avant-garde (Paříž, 1885), kde bojuje hlavně za impressionisty, abychom byli k němu jati úctou jako k duchu vzácné síly myšlenkové, odvážné intuice umělecké a krásné bojovné inspirace. Několik studií o filosofech — o Herbertu Spencerovi a Schopenhauerovi — ukazuje, že se neobmezoval jen na kulturu výtvarnou — a ku svému prospěchu. Kritika jeho není neurasthenická, má jakýsi klidný dech a jasný, šírý rozhled — lásku velkého obzoru, který uklidňuje. Z pozdějších jeho prací zasluhuje čestné zmínky veliká jeho monografie o Manetovi, kterou vydal před dvěma roky v témže formátě a týmž nákladem jako dnes Whistlera. Manetův umělecký růst a rozvoj nebyl posud vyložen tak čistě rytmicky, s takovým smyslem pro jeho temperament, jeho sopečnost a horečnost, jeho logický fanatismus.

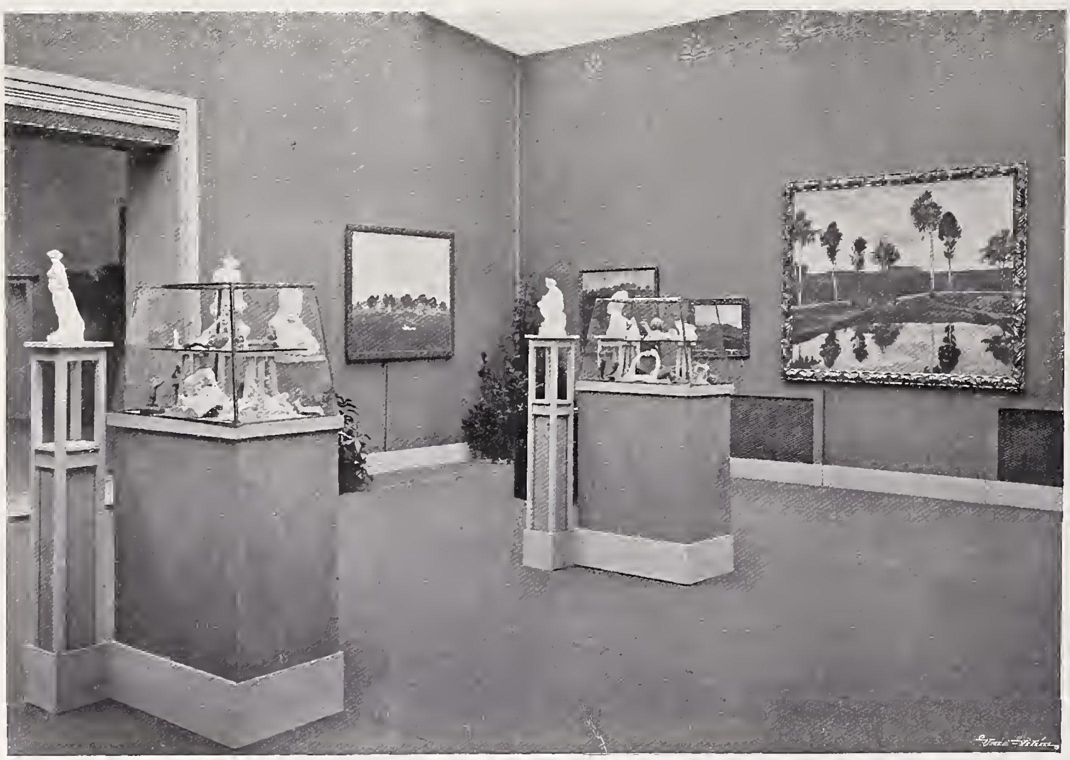
Přítomná monografie Duretova křísí figuru i dílo Whistlerovo krásným uměním psychologa i kritika. Charakter záhadného a kouzelného tohoto genia jest studován ve všech složkách a na konec ukázán při díle. Autoru podařilo se sestoupiti k živému logickému proudu, který nesl tuto figuru tak jasnovidnou a raisonující, jejíž temperament „měl naléhavost logiky“ a jejíž „logika měla celé kouzlo temperamentu“. Dílo Whistlerovo roste před našimi zraky a rozvětvuje se organicky jako krásný strom nebo květina; malířský a umělecký charakter, cítíte to, jest zde ovládnutou přírodní silou. Na konec dospívá Duret k obraně Whistlera od obžaloby, že se inspiroval Velasquezem: ukazuje, že Courbet to byl, kdo měl vliv na Whistlera malíře a ještě více na Whistlerova ducha mnohem spíš, než španělský malíř-grand.

F. X. ŠALDA.

R. MUTHER: REMBRANDT, EIN KÜNSTLERLEBEN. Mit 30 Abbildungen. Berlin. n Fleischel. 1904. Str. 52.

Monografické zpracování známé výborné kapitoly IV. sv. „Geschichte der Malerei“, v nové stylisaci, kolem nové ideové osy. R. Muther pochopil jasně a přesně základní rozdíl mezi monografickou studií a mezi statí, jež

tvoří pevně zapjatý článek dlouhého řetězce: vyložil v monografii leccos, co v knize nebylo třeba vykládat, přidal řadu nových analogií, které v souborném díle byly zbytečny, vypustil leccos, co má význam jen při sledování řady vývojové. Jsou ovšem v monografii i změny jiného rázu: některé nehorázné epitheton jest zmírněno, některé schvalné přirovnání nahrazeno jest analogií případnější, některý tehdy aktuelní šleh jest potlačen. Hlubší změny podmíněny jsou vůdčí ideí knihy: Rembrandtův život jest teď Mutherovi tragedií umělce vyrostlého v době bourgeoisie, od níž umělec závisí a již nenávidí a persifluje. Mutherův Rembrandt padá přemožen v tomto dramatě Samsona a Filištýnských, když předem zatřásl sloupy běžného a konvenčního v umění. Měšťanská kultura Hollandska, jež cloní se ve vděčném obdivu před všední skutečností Keyserových portraitů, Potterových býků, Steenových kermessů nesnese hybris Rembrandtovu, která přijímá realitu teprve tehdy, když ji proměnila v světelnou báchorku a mstí se za to Rembrandtovi veškerou nízkou mstou měšťácké materielní moci. Vrcholem tohoto dramatu jest Mutherovi „Noční hlídka“ (1642), před jejíž paradoxností zahalující banalitu každodenního příběhu do féerických barev a svitů tak se zarazil gallský, zdravý pohled Fromentinův, jenž postavil se tu do tábora zákazníků Rembrandtových přímo proti mistru: pak nastává již katastrofa. Tento Mutherův výklad jest duchaplný, ale poněkud vnější; tragedie velkého tvůrce jest vždy jinde než v poměru k obecenstvu. Nad tímto sekunderním — snad dokonce satyrským — dramatem stojí drama vlastní, skutečně tragické: Rembrandt malíř, Rembrandt myslitel, Rembrandt člověk jsou jím zasaženi rovnoměrně. Jest to boj bídy života, bídy tmy, bídy nicoty se slávou snu, slávou světla, slávou báchorky; problém současně morální i technický, spekulativní i koloristický. A v tom boji Rembrandt — nepodléhá, třeba že obklopen všemi bědami a strastmi trpícího člověka, tady stvoří svou báchorku světla a záře, snu a vidění, ač vyhladověn a deklassován kramáři a šosáky. — Muther často tíhne jen k vnějšku a vysvětluje odtud duševní dění, často vyvíjí z náhodného detailu viditelného člověka jeho neviditelné osudy: viděl bych



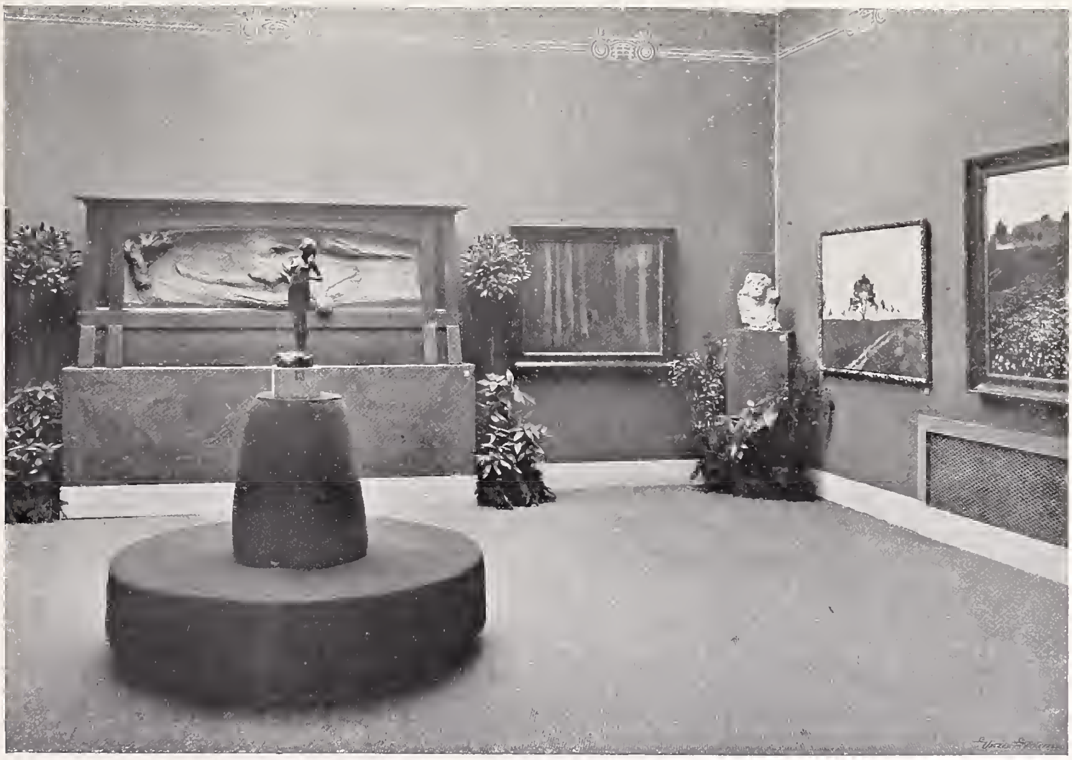
▪ XIV. VÝSTAVA ▪
MANESA V PRAZE 1904.

v tom vlastní úskalí jeho bohatého a pohyblivého talentu.

Zvlášť poučna jest obrazová část knihy, dobře přiléhající k textu: učí nejen názorem, nýbrž i srovnáním. Vedle Rembrandtovy rodinné skupiny klade rodinný obraz Thomase de Keyser a Rembrandtovu Anatomii professora Tulpa provází Keyserovou Anatomií doktora Egbertsze de Vry. Nejzajímavější jest však reprodukce Lionardovy Poslední večeře vedle Rembrandtovy volné skizzy z tohoto díla: dva národy, dva geniové, dva názory, ne mnohem více: dva světy stojí tu proti sobě.

ARNE NOVÁK.

KRÁSNÉ UMĚLECKÉ REVUE FRANCOUZSKÉ Les Arts de la Vie leží před námi dalších šest čísel (duben—září). List tento sdružil kolem sebe řadu znamenitých spolupracovníků, kteří tvoří výborný orchestr: revue má svůj krásný ideový plán, který sleduje rytmicky a rozvinuje s hudební, řekl bych, čistotou a důsledností. Umění měří životem — intensitou života, který podává a stylisuje — a život nazírá sub specie umění. Jde jí o opravdové posvěcení života uměním a o prohloubení umění v moc živototvornou. Z množství nábadných článků uvádíme zejména zajímavou kontroversu mezi malířem J. E. Blanchem a redaktorem Moureyem a kritikem Frantzem Jourdainem o svobodě umělecké tvorby a vlivu kritiky a sociálních ideí na ni — kontroversu vedenou s obou stran velmi ostře a velmi poučnou. Dále stojí za zmínku články: Gustava Geffroy o významu asijského umění, Gabriela Moureye „Úpadek moderního umění dekoračního“, Octava Uzannea „Estétika poštovní známky“, Ricciotta Canuda „Evoluce smyslu života u Gabriela d'Annunzia“, Henrya Nocqa „Naše peníze“, J. H. Rosnyho „Úpadek fantastičnosti“, André Fontainasa „Estétika nádraží“, Mariusa-Ary Leblonda „Umění divošské“, J. Péladana „Villa Borghèse a modernismus“ a j. Revue jest plna krásných iniciativ. V posledním čísle oznamuje enquêtu o odloučení krásných umění a státu. Klade řadě vybraných umělců, literátů a politiků trojí otázku: 1. Přiznáváte státu právo, aby směl míti a vnucovati jakýkoli umělecký názor a dále, aby směl potlačovati estetické snahy doby tím, že monopolisuje vyučování krásným uměním? 2. Jaké



XIV. VÝSTAVA „MANESA“ ■ V PRAZE 1904. ■

jsou po vašem názoru společenské podmínky nejpříznivější rozvoji Umění? Jste stoupencem vlády autoritářské nebo vlády svobody? 3. Viděl byste cosi nepřístojného v tom, kdyby budget krásných umění byl odstraněn?

PROSLULÁ VELKOLEPÁ MEDIOKRITA francouzská, básnická i malířská, p. Jules Breton, vydala knihu estétiky malířské, desetiletí připravovanou, která se hemží nádhernými trivialitami a přetéká hloupostí a banálností. Hlubši kritika francouzská míní, že by z ní měl největší radost Flaubert, který sbíral dokumenty lidské hlupoty pro „Bouvarda a Pécucheta".

LES GRANDS PEINTRES SLUJE SBÍRKA monografií o výtvarných umělcích, kterou vydává knihkupectví Laurensovo v Paříži za redakce Rogera Marxe. Podnik jest velmi sympatický: chce podávati životopisy a charakteristiky velkých mistrů formou snadno přístupnou, ale přece bez újmy kritické pravdy. Vyhýbá se vší odborně estetické terminologii a klade těžiště do životopisu a charakteristiky tvorby autorovy, kterou dokládá illustracemi. Přední francouzští kritikové a historikové umění jsou spolupracovníky. Leží před námi pět svazečků, které činí velmi pěkný dojem. Jsou to: Fragonard od Camilla Mauclaira, Poussin od Paula Desjardinsa, Chardin od Gastona Schéfera La Tour od Maurice Tourneuxa, David od Ch. Sauniera. Doporučujeme svým čtenářům, kteří čtou francouzsky. Svazeček po fr. 2·50. Řada nových čísel o Ruysdaelovi, Gainsboroughovi, Cl. Lorrainovi, Hogarthovi a j. se připravuje.



XIV. VÝSTAVA MANESA V PRAZE 1904.



VOLNÉ SMĚRY

■ JOSEF M. W. TURNER. ■
„SLUNCE BENÁTSKÉ“ PLUJE DO MOŘE.

OTAKAR BŘEZINA:

JEDINÉ DÍLO.

Povýšená místa pochybností jsou v umělecké práci krajem hladu a zimy. I tvůrce, když ztratí orientaci, zbloudí sem v temných chvílích zemdlení, ve chvílích opuštěnosti a suchosti duše; zná horečnou illusi svobody, která na těchto místech klame vystupujícího; ale zde je němý. Ne jako lhostejný divák kosmického dramatu, ale jako zúčastněný, hrající, sebe obětující tvoří. Ne jako odčísnutá větev, ale jen v souvislosti s kmenem života kvete. Jen v zasažení proudu, který rozžehuje všechna slunce a rozvijí všechny země, který tvoří dějiny, zdvihá a vede davy, buduje a tříští říše, s oslňující nádherou pracuje v neviditelném a který v jediné bytosti dává procitnouti celému rodu, rozsvěcují se tvůrčí zraky a rozvazuje jazyk. Člověk tvoří jen ve stavu milosti, v klokotném rašení víry. ▪ ▪ ▪ ▪ ▪ ▪ ▪ ▪ ▪ ▪
▪ ▪ ▪ Ale kdo vystihne slovy bohatství této víry? Jako kůra ve varu růstu praskají slova, odlamují se a odpadávají a nová tvoří se pod nimi, dle jednoho zákona, v jednom slunci. Dogmata její jsou propasti, definice mají tisíce významů; kde všechna slova se odmlčela, mluví ještě hrůza a láska, bolest a rozkoš. Tajemství se zde žije, zázrak je zde jedinou skutečností; při každém kroku jako vyplašení ptáci vzlétají naděje. Poslušnost je zde svobodou, nesmrtelnost jistotou, znovuzrození cestou, smrt illusí. Černé, ohnivé víno každé inspirace zrálo na těchto tajemných vinicích. Mění se něco na jeho žáru, nevíme-li čí ruka z neviditelného světa nám je podává? Nebyla to víra, která rozpalovala odvahu našich mistrů, že se vytrhli z drobných, lichotných radostí země, z tenat jejich ironických, klamných úsměvů a zastrašeného, věčně varujícího rozumu, a že i po úzké pěšině mezi otevřenými propastmi šílenství šli v heroické pokoře na místa, kam nikdo před nimi nevkročil? A hle, k požehnání našeho rodu nalezli radost, kde nikdo se jí neodvážil hledati, duchové vichřice zdvihaly se na místě kde stáli, čeho se dotkli, zrálo sladce v jejich rukou a donutili i rozum, že rozjařen svítil jim na cestách, kterých se dříve hrozil.
▪ ▪ ▪ Národové v krvi rozdělují mezi sebe zemi; nad jejich prací vládnou knížata tržišť,

PELANTE

uchvatitelé sil, kovů, vod, ohně; v jednotu spojují se trpící bratrstva; říše, objímající celou zeměkouli, tvoří se v podvědomí milionů; gigantská veleměsta zdvihají se za obzorem; skryté síly země jedna po druhé padají jako otěže do rukou člověka: a za tím vším, co zde vře magickým varem přerodů, v hlubinách, u duchových výhní, pracuje tvůrce, umělec, vědec, myslitel, milující, světec, jasnovidoucí, necitelni k smrtícímu žáru šílenstvím své víry, klesajíce štěstím a pokornou úzkostí své štědroty, mateni suggescí nepřátelských duchů, kterou je třeba ustavičně rušiti přemírou lásky, má-li býti práce možna; vydáni závrati při každém pohledu dolů a zpět, drážděni blízkostí věků, které čekají na jejich dílo. Neznámi všem a sami sobě, bez jakékoliv možné odměny právě za to nejvyšší, co přinášejí, skládají myšlenku k myšlence, poznání vedle poznání, sen k snu. Ale nelitujte jich v jejich šílenství hledajících. Nesuďte jich, klamou-li se a jdou-li opovrženi mezi bratřími. Nic se neztrácí v duchovém světě; i zamítnutý kámen najde své místo v rukou stavitelových a hořící dům zachrání od smrti zbloudilého. Každá jasně vyslovená myšlenka činí lehčí sen všech lidí na zemi. A skryté dílo, na němž pracuje stejně umělec i genius vědy, myslitel i světec, proměňuje veškerý život země; tvoří nová spojení mezi bytostmi, nová žhoucí ohniska v boji duchů; připravuje nová oslnění citu, přetváří smysly, formuje, drtí i léčí těla, křísí magické jich mohutnosti, ohlašuje z dálky nové události dějin, organisuje Člověka, zasahuje mimo viditelný svět.

Každý projev tvůrčí práce je dorozumívací prostředek, jímž se dává poznati duch duchu. Všechno je řečí; i naše tělo je řeč a mluví strašlivě každým svým údem, každým gestem, mlčením i vášní, nemocí i smrtí; všechno má duchový význam a skryté dějiny naše i našich mrtvých, i když je čas učinil nepoproniknutelnými, prozrazovány jsou ustavičně tahy našich tváří, liniemi bolestných našich rukou, přiznáním našich zraků. Život země, zvířat i rostlin je nepřetržitou řadou znamení na naší cestě. Ale rozumíme sotva několika prvním větám této řeči; a ačkoliv její jediný smysl je, aby nás k sobě přiblížila, rozpaluje dosud boj mezi námi. Všechny jazyky, jimiž mluví národové na zemi, vyrostly v suggesci této tajemné řeči věcí. Vznikly v ohni umělecké vise a hynou, nejsou-li odvážnými duchy oživovány; tvůrčími dobyvateli, velkými milujícími, mocnými pozorovateli věcí viditelných, milostí obdařenými visionáři věcí neviditelných. Řeč vod, lesů, bouří, větrů, tvorstva; zvláštní sdělení, která má pro člověka každé místo na zemi; organisace těla lidského, které je vždy v souvislosti

s půdou, na níž roste, určují typ každého jazyka, jeho slovník, skladbu, hudbu a rythmus. Ačkoliv každý jazyk je nedokonalý k službě vyššího duchovního života a zasaženi světlem blábolíme jako děti, v ústrojí jazyka je hlubší moudrost nežli ve většině toho, co jím hovoříme. ▪ ▪ Každý vědecký objev novým viděním zjemňuje naše vzájemné dorozumění; odkrývá nová místa duchového dotyku; každý provázen jest daleko sálajícím vzplápoláním lásky. Činí hlubší naši řeč a zvyšuje tím naši moc nad věcmi. Všechno čeká na této hvězdě, aby nám sloužilo, dovedeme-li poručiti každému živlu jeho řečí. Všechna věda byla by však marná, kdyby nás neměla naučiti, jak ovládnouti a říditi život, jak obroditi náš rod a vytvořiti na zemi život ohnivější, dobrotivější a vyšší. ▪ ▪ ▪ Ale neviditelný svět prostupuje světem viditelným. Svobodou snu zasahuje umění do výkladu věcí. Jemnějším a dráždivějším sluchem naklání se k tepotu vesmírného žilobití. Světlo, které rozlévá po věcech, je čistší a záhadnější nežli světlo našeho slunce; je druhou, duchovou stranou tohoto světla. I malba, socha, verš, hudba, sen, jsou znamení, která v zakletí jevového života dává duch duchu. Proto nemají jen jednu interpretaci; jejich řeč je vyššího řádu nežli kterýkoliv jazyk a jedno slovo vyjadřuje celý rod vztahů. Na jakých strašných a rajských místech, těžko přístupných a přece každému bližších než tepot vlastního srdce, se tvoří! Jaká sdělení, k nimž není možno jinak se přiznati nežli vzrušeným posunutím gesta, mlčením mezi dvěma výkřiky, horoucností rythmu, šepotem světel, šílenstvím barvy, božskou mnohovýznamností hudby! Oblaky, plameny, větry, celý orkestr přírody, z něhož utvořila se řeč vašich otců v pravěku, necháváte mluviti znova, aby věci řekly za vás, proč umíráte! Jaká navštívení z vyššího světa před početím! Blahoslavené dětství zde žije, po věky nestárnoucí dětství mezi národy, bližší tajemnému prahu, z něhož vycházíme narozením; dětství, které stále znova začíná s pojmenováním a obrazením věcí, jako by nikdy před tím nebyly zobrazeny a pojmenovány. Neboť nebyly dosud v tajemství svém zobrazeny a pojmenovány. Jen zlomené vidění jejich bylo zachyceno a všechno ještě čeká a čekati bude na tvůrčí ruce. Odtud věčná nespravedlnost mládí a smutek umělecké jeseně, která vyčítá létu, že nedalo, co slíbilo. A přece jen z požehnaných míst tohoto dětství rozlévají se neviditelné řeky, které zavlažují všechno, co roste na zemi pro věčnost. Ubohý slabý člověk, když vstoupí do této krajiny hřmících pramenů, nabývá síly, jíž sám se hrozí. Zdá se, že pořádek věcí se zde proměnil; tíž zmizela, každý let zdá se možný, nejnepřístupnější dosažitelno, šílenství moudrostí; zotročené srdce, které bylo zemí donuceno

mlčeti, bije zde svobodně; smí se přiznati k nejzávratnějším nadějím a k nepřiznatelným hrůzám; výkřiky přemožených a ponížených zní zde do věčnosti; poslouchající vládnou, knížata slouží; vládnouti zde znamená dávati, viděti míti; jen ten, kdo již nalezl, hledá; cenu daru určuje cena přijímajícího, všechno je lékem a všechno je jedem dle nejvyšší spravedlnosti. Nádhera obestírá všechno zelenající se a kvetoucí, ženu, dítě, heroism, spravedlnost a smrt, rozsévačku života. Tajemné tělo naše a prameny myšlenky prozrazují se zde svým zářením. Jako v rukou jasnovidců každá věc odhaluje svou tajnou minulost, vyvolává visi dávných míst a dramat, jichž byla svědkem. Mlhy otrávené na místech nebezpečných rodu mění se v zastrašující vidění. Ti, kdož si ubližují v příliš těžkém snu svého dne, zachvěli by se, jak blízko jsou jeden druhému, když vystihli jednu pravdu, když vyložili stejně jeden symbol; vlny obdivu házejí je v náruč jednoho druhému, jako by zemřeli; budou po svém znovuzrození žíti jako žili? Základní dissonance v pojetí jednoho díla krásy metají světlo až ke kořenům bytostí; ukazují jejich rozdílný stupeň vývojový ve věčnosti. Šťastní, kdož dovedou pochopiti tajemství boje a jejichž láska při tom neumírá! „Kudy jdete vy i my jsme šli a kudy jdeme my i vy půjdete“ psáno je na všech hraničnících podél cesty ducha. ■ ■ ■ Projeviti se až k nejskrytějším bolestným tajemstvím srdce a těla, uhájiti své vidění, byť i za cenu života, v tom je veškeré úsilí, heroické šílenství a vznešená pokora tvůrcova. Jakou nemocí zraku mohla býti tato nejvyšší pokora viděna jako pýcha? Je možna vůbec pýcha na těchto místech, kde země se otvírá před každým naším krokem a každou minutou může hořeti všechno, co jsme nahospodařili my i otcové naši? Na stavbě, na níž všichni v krvi pracujeme, nejnebezpečnější a nejvyšší dílo je svěřeno nejposlušnějším. Ale dojíti až k poslednímu odvržení závojů, které naše slabost horečně přede kolem nás, a státi v třesoucí se nahotě před nejvyšší vůlí — nepřesahuje to síly života? Nejsme zde už ve smrti? Snese život toto poslední stržení klamu? Není to stržení obvazu z rány, na kterou se vykrvácí? A přece věříme, že i sem došli někteří z našeho rodu, ale sláva jako plášť světla v tajemném milosrdenství padla na jejich tělo a pokryla září jejich nahotu, příliš strašnou pro smrtelné oči. ■ ■ ■ Všechno, co zde stojí života schopno, v slunci a zdraví, uchránily nám tvůrčí a milující ruce, nepřítelkyně klamu, sebetrýznící, bičující a uzdravující. Do černa bité od blesků, které schytávaly ze všech oblaků, ukazují nám novou zem. Kladou se laskavě na naše čelo a léčí naše sny. Neboť jsou sny, které by už dnes neměly býti sněny člověkem, a jiné, kterévůbec nikdy neměly býti sněny.



JOSEF M. W. TURNER. PŘÍSTUP K BENÁTKAM. POHLED K FUSINĚ. ▪

RICHARD MUTHER:

LET DO SLUNCE.

Ruskin označuje Michelangela a Turnera největšími mistry uměleckých dějin. To zní paradoxně, ale jest to přece velmi jemně myšleno. Proti největšímu mistru formy staví se největší mistr bezformovosti, lapidární básník světla a vzduchu.

Rozumí se samo sebou, že i on měl své předky. Pokračoval ve směru, jehož hlavním představitelem v XVIII. století byl Richard Wilson. Bezprostředně po něm následovali Tomáš Daniell a G. Barret, kteří ne bez obratnosti skládali klassické vodovody a krásné stromy v komposice à la Claude.*) Podobným způsobem pracoval Turner, a dlouho neprozrazovalo nic na něm, že z kukly bude motýl, ze žáka starých veliký, samostatný mistr. S počátku byl temný, olejný a těžký. Salvator Rosa pohnul ho k tomu, že namaloval řadu obrazů, které se podobají marinám Ribotovým. Ponurými mraky jest pokryto nebe. Jen z místa, jež ponechávají volným, padá hustým paprskovým snopem ostré světlo, které barví do žluta několik vln, zatím co ostatní jsou v černém temnu. Také od Canaletta se učil, ačkoliv jest hned od počátku mihotavější, barevnější, méně kreslířský. Poussin podnítil ho ke klidně slavnostnímu obrazu, jak Eris vrhá jablko v zahradu Hesperidek. Ale jeho velikým, v úžasu zbožňovaným ideálem byl Claude. Pátral v okolí londýnském po motivech, které by se hodily do schematu starého světelného malíře: po klassických budovách, na jichž jasně šedých zdech sbírá se světlo, po tichých jezerech lesních, na jichž břehu odpočívají antičtí pastevci se svými stády. Jako Claude užívá umělého obratu a staví vysoké temné kulissy — paláce a obrovité stromy — po obojí straně popředí,

*) Rozumí se Claude Lorrain. Pozn. překl.



JOSEF M. W. TURNER.
DÉŠŤ, PÁRA A RYCHLOST.

aby vedly pohled do slunné dálky. Obraz Aeneův, který opouští s Didonou Karthago, jest typickým pro toto období stylové a ještě v pozdějším díle „Childe Haralds Pilgrimage“ uvádí do schematu Claudova jen tu variantu, že staví temný strom ne po straně, nýbrž do středu obrazu. Nicméně ukazuje tato varianta, že počal cítiti svoji samostatnou sílu. Nemá již, čemu by se učil od Clauda. Překonává jej. To dokazují oba obrazy „Dido staví Karthago“ od Turnera a „Královna Sabská připlula“ od Clauda, které visí, jak Turner určil, v Národní galerii vedle sebe. I tu jest ještě slavnostním. Dílo jest „heroickou“ krajinou s antickou stafáží. Ale oč vzdušnějším, světlejším a jasnějším jest zde všecko než u Clauda! U tohoto jsou oblaka kreslířsky tvrdá. Obrysy věcí zachovávají svoji tvrdost. U Turnera jest všecko měkké. Linie splývají v sebe. Ether vibruje. Nemůžete pozorovat obraz, abyste nemrkli očima.

A tak počíná nyní doba, kdy se stává velikým luministou, smělým předchůdcem Clauda Moneta. Umění forem, psal r. 1810 Filip Otto Runge v Hamburce, dostoupilo prý u Řeků a mistrů renaissance svého vrcholu. Marnou jest prý snaha, která je chce přivésti zase k podobnému rozkvětu. Naproti tomu prý studium světla nebylo staršími školami ještě vážně provozováno. To musí býti prý východiskem pro nové a v krajinářství provede se prý tento obrat. Světlo a vzduch a pohybující život — to bude prý velikým problemem, velikým dobytím moderního umění. Když to psal Runge v Hamburce, bylo jeho proroctví v Anglii již skutečností.

Tam tryská na východě vznešený
dne vládce. Mizící tah oblaků,
i azur žhavý, skalné vrcholy,
oblity zlatem, zvěstují již s jásáním,
že slunce blíží se. O vizte, teď
se leskne oku zcela odkryto,
a vzduchem červeným a rosou zemskou
se velebou stře bezmeznou
a lije na ně vůkol denní jas,
na skály, chlumy, věže, řeky proud,
jenž blyskotá se v dál. O živé světlo,
ty první, nejlepší z všech těl a bytostí,
ty boha výrone a řízo zářivá



JOSEF M. W. TURNER.
SNĚHOVÁ VICHŘICE.

složená na bezmezném stvoření,
jež, kdybys proměněním neoblívala
nic vůkol, příroda by pohřbena
pak v žalném temnu ležela:
zda, slunce, smí má píseň k tobě vznésti se?

V těchto verších Thomsonových jest obsaženo umění Turnerovo — ono zcela nové, neslýchané umění, které, vystříhajíc se všeho kresebného, slaví již jen světlo, které se vlní, svítivé a žhavé, mezi věcmi.

Benátky, město sluncové, otevřelo mu zrak. Jsou známa slova, jimiž Pietro Aretino popisuje západ slunečný nad Canale grande: „Ovzduší bylo přerůzně odstíněno od jasu do soumraku; mraky nad střechami ztrácely se v šedé páře, nejpřednější zářice jasně jako slunce, vzdálenější rozpouštějíce se v pruhy jemně nadechnuté — tu modré, tam modravě zelené, onde žluté a prudce červené. V hrůze a v požitku vzdychal jsem: O Tiziane, kde jsi a proč toho nemaluješ!“ Turner jest první, kdo to maloval. Všechny jeho benátské obrazy jsou visemi světla. Maluje „Approach to Venice“, kde všecko se koupe v citronově žlutém světle; maluje „Sun of Venice going to see“, kde celá nebeská kupole svítí v hluboké oranžové červeni. Zachycuje hodinu, kdy vycházející slunce polévá celé město na lagunách, jakoby tekutým zlatem. „Returning from the Ball“ jmenuje se podtitul tohoto obrazu. To znamená, příroda jest nazírána zrakem nočního tuláka, který, vraceje se z plesu, vidí všecko zostřenými, citlivějšími nervy.

A ve všech těchto obrazech není již obrysů, není již linií. Paláce, dříve kresebné, prosvítají nyní jako šedé fantomy stříbřitou mlhou. Lodi tančí bíle a růžově na vlnách modravě mihavých. Nemaluje jen Benátky, maluje i všecky sny, které nás poutají s Venezií světlem koupanou. Tak stala se mu i Anglie zemí slunečnou. Nemaloval již veduty určitých krajin. Všeho architekturního jest se vystříháno. Nebe a moře — tedy všecko průhledné, vlnivé, věčně pohyblivé — jest jediným předmětem jeho studia. A anglická mlha způsobila, že mo-



JOSEF M. W. TURNER. VÁLEČNÁ LOĎ „TEMERAIRE“

tivy se ještě zkomplikovaly, že boj páry se světlem, kouře s etherem, stal se převládajícím thematem jeho obrazů. Tu probleskují, zcela prožehnuty světlem, bílé plachty ze soumraku šedě stříbřitého. Onde bojují paprsky sluneční s vlhkými výpary, které se strou nad zemi jako závojový flór. Nebo zimní slunce, prolamujíc se zvlněným mořem mlh, leží studeně a mihotavě na vodách. Černé, hněvivé a hrozivé jest moře. Jediná plachta vssála do sebe všecku jasnost a vyzařuje ji. Nebo slunce stojí oranžově žluté za citronově žlutými mračny. Duha klene se přes nebe v oné soumrakové chvíli, kdy plachty, moře a hory žhnou v hlubokém karmoisinu večerních červánků. V jeho obrazech ztroskotávajících se lodí jest všecko těhotno bouří. Zdá se, že jsou odpoutáni všichni duchové pekelní: vzduch jakoby čpěl sírou a fosforem. Když obdržel objednávku, aby namaloval smrt Nelsonovu v bitvě u Trafalgaru, přebásnil dokonce dějinné thema, které by jiným bylo jen příležitostí, aby si zahýřili ve věčně korrektním malování, v pohádku, jako Rembrandt, když maloval noční stráž, udělal z prosaického střeleckého kousku světelný hymnus.

Než i divy umělého světla jej již zaměstnávaly. Jeho vystoupení spadalo v dobu, kdy přišly lokomotiva a parník. Turner první slavil tyto žhavooké netvory XIX. století. Tu maluje „Oheň na moři“. Po hořících stožárech lodních běží jazýčkovité plameny. Jiskry srší. Červený a citronově žlutý kouř mísí se se stříbrně jasným etherem. V proslulém obraze, který představuje smrt Wilkieovu, stoupá sloup dýmný slavně, zcela rovné jako svíce k nebi. Černá jako pohřební vůz jest loď a tisíce světel nese se strašidelně po hladině vodní. Obraz vlaku v dešti a bouři jest zajisté jeho nejúžasnějším výtvorem. Neboť zde nejde jen o double lumière: o žhavě červené světlo lokomotivy a citronově žluté světlo osvětlených vozů, které proniká jako blesk hustou mlhu. Také déšť pleská a vítr hučí a běsní. Stroj supe a kola



JOSEF M. V. TURNER. AGRIPPINA PŘISTÁVÁ S POPELEM GERMANICOVÝM.

svištÍ. Člověk má dojem šílícího pohybu.

To jest vedle světelného malířství nejsilnější stránka Turnerova. Všecko žije u něho, všecko se chvěje a dýše. Ještě mariny starých Hollanďanů byly portréty lodí, zátiší, nature morte. Turner první ukazuje moře, hrozivé, lichotné v neustálé změně, ukazuje vlny, fosforeskující, zářivé, jak se dmou, zdvihají se a klesají. Ukazuje lodi, jak jako ořechové skořápky se kolébají na vlnách; plachty, které se svíjejí pod nárazem větru, a lidi, kteří v šíleném spěchu bojují se zuřícími živly...

Při tom, aby takové nálady suggeroval, nekonal právě mnoho studií pod širým nebem. Jeho portrét ukazuje jej v pokoji, jak stojí u stojanu a improvisuje. O rozkládání barev, o vědeckém principu nedá se u něho mluvit. Analysovati dají se jeho obrazy stejně málo jako obrazy Corotovy, o nichž také kterýsi kritik mínil, že sestávají „z trochu šedi a jistého cosi“. Udělá žlutý bod a je to plápolavý oheň. Posadí na plátno kus oranže a svítivé červánky strou se vzdušně po obzoru. Smísí šeď a bouřná mračna neštěstím obtěžkaná táhnou jako vojska nebeská. Instinktivně, pohledem genia, dal, co došlo vědeckého zdůvodnění teprve daleko později.

Nestačí však slaviti Turnera jako předchůdce Clauda Moneta, nejsmělejšího impressionisty. Neboť pravda v podání přírodních dojmů nebyla vůbec jeho posledním cílem. Volný od přírodního modellu, pracoval světelnými hodnotami jako hudebník tóny a dospěl tak k dílům, která předjímají svým symfonicky dekorativným libozvukem ještě pozdější etapu moderní tvorby umělecké. Díla jako „Jitro po potopě“ nebo „Odysseus posmívající se Polyfemovi“ nemají sice titul „harmonie v oranži“, „nota v zlatu a opálu“, ale obsahují již v jádře díla Whistlerova. Zároveň ukazují tituly, že Turner na konci svého života došel ještě k zvláštní fantastice, která byla pouze zcela zárodkově obsažena ve Wilsonově obrazu dětí

Niobiných. Symbolismus světelný — k tomu nedošlo naše moderní umění, poněvadž protivný proud, směřující k linii a k barvě — skřížil hnutí impressionistické. Turnerovi nebylo světlo pouze silou fysickou. Učinil je výrazovým prostředkem metafysických nálad, jak je tvořili Boecklin a Klinger linií. Některý jev osvětlení jej uchvátil. Světlo zhušťuje se ve tvary a z ubohé země stává se vílí svět, kde báječná zvířata krouží vzduchem, a nahá bílá těla koupají se v aetheru. V jeho „Jitru po potopě" jásá slunce. V rajském lesku svítí znova zrozená země. V obrazu Odyssea leží obrovské tělo Polyfémovo jako mrak nad horou. V obraze Apollona, který usmrcuje Pythona, rozprostírá se trapná temnota. Černí havrani krákorají, jen zářivé tělo boha slunečného svíti ze šera. Morová nálada jest rozestřena nad jiným dílem. Zdá se, že sírné potoky tekou s nebes, a obyvatelé Sodomy sbíhají se poděšeni. Nebo černá bouřná mračna odívají se v strašidelné tvary. Kolem šedých skal, kolem pochmurných jedlí bije blesk. Slunce jest krvavě rudé. A touto strašnou scenerií kráčejí Hanibalovi vojíni vstříc půdě italské.

Turner jest faenomen, před nímž stojíme uděšeni jako před silou přírodní. Jest cosi zvláštního v tomto člověku, který žil chud jako venkovský učitel a odkázal všecky své obrazy anglickému státu, aby dostal hrob v Pantheonu; který po celé týdny, po celé měsíce sotva opouštěl svůj temný pokojík a svět světla nosil v hlavě; který, aby nebyl rušen, říkal svým přátelům, že cestuje do Benátek, na jih, a odejel jen omnibusem do jiné čtvrti londýnské, kde byl jednoho dne nalezen jako mrtvola — pod falešným jménem. Piero della Francesca, první, který pohlédl do slunce, oslepl. Zolův Claude*) zahynul, poněvadž zoufal, že by mohl snésti oheň promethejský s nebes. Turner jest ze všech, kdož se odvážili Ikarova letu do slunce, jediný, který tam dospěl.

*) Z románu „L'oeuvre". Pozn. překl.



JOSEF M. V. TURNER.
DIDO ŘÍDÍ V CARTHAGU
VYPRAVENÍ LOĎSTVA.



JAN PREISLER.



JAN PREISLER.
▪ STUDIE. ▪



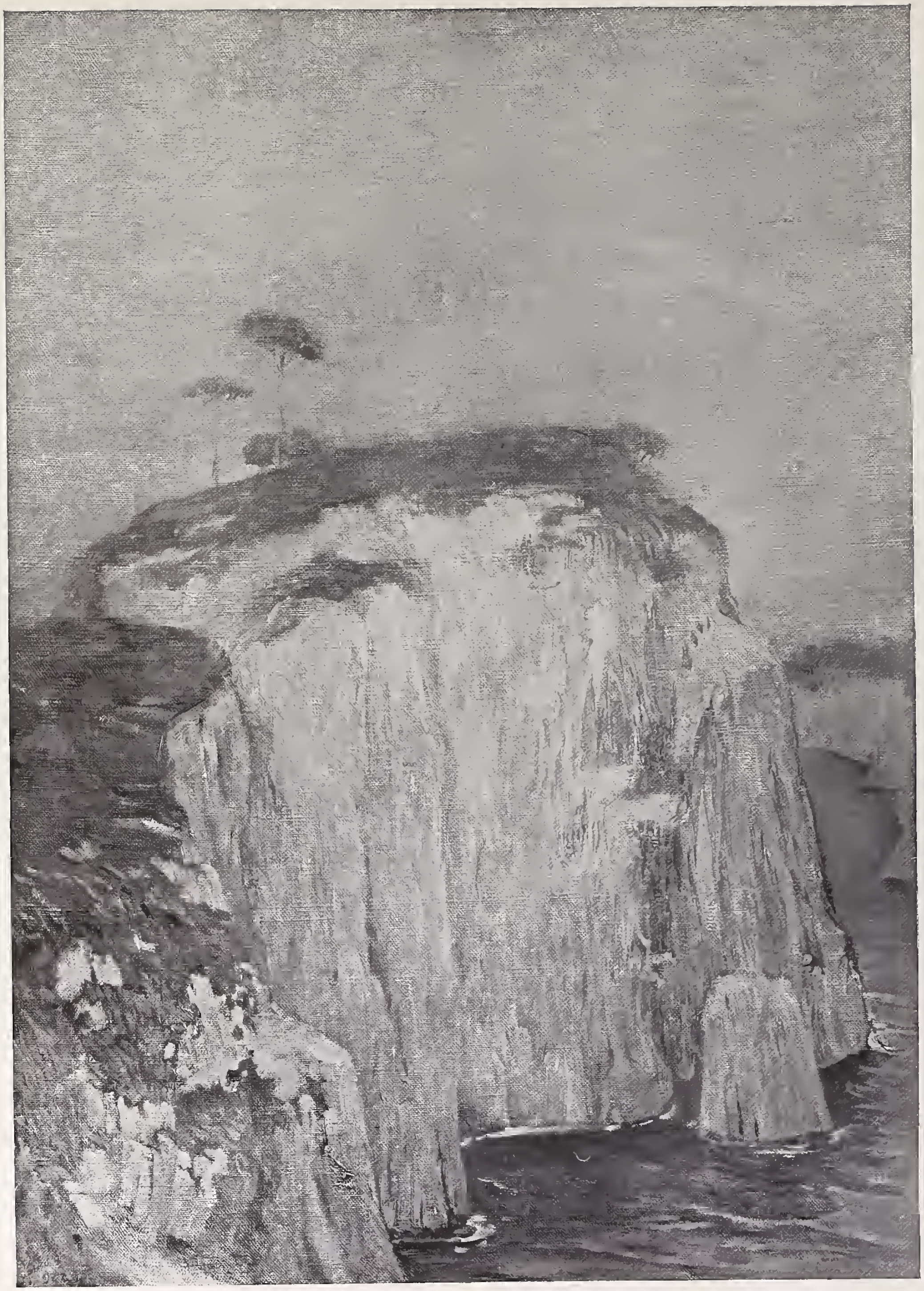
JAN PREISLER. ▪
TITUL K BÁSNÍM
J. OPOLSKÉHO.



JAN PREISLER.



▪ JAN PREISLER. ▪
DETAIL DEKORATIVNÍHO OBRAZU.



JAN PREISLER.



VOLNÉ SMĚRY

JAN PREISLER.

MEIER-GRAEFE:

DĚJINY VÝVOJE MODERNÍHO UMĚNÍ.

Kniha pro Němce spásonosná, jež by i nám mohla býti . . . čím mohla by nám býti kniha bezohledně bijící ve tvář esthetickým předsudkům, jejíž vzácnou předností jest, že do základů svých pravd klade veličiny u nás netušené a na vrch vynáší zjevy našim zarputilým ignorantstvím tupené? Tím vřeleji dlužno ji u nás doporučovati. Vyplní zajisté svůj záslužný úkol na místě určení, neboť jest psána německým poměrům přímo na čelo, ale není pochyby, kniha ta prospěla by i nám.

Kritická methoda Meier-Graefova, jakož i její výsledky nezakládají se na zvláštním originelním názoru, autor vychází celkem z esthetické nálady mladé Francie od minulé světové výstavy pařížské; myšlenky, mající za předmět starší periody, kolují dnes běžnou mincí v rukou uměleckého referenta denních listů, a pokud vztahují se k období novějšímu, podávají větším dílem ozvěnu z tábora mladých revuí. Nejosobitěji zračí se jeho úsudek o umění autorovy domoviny. S důrazem třeba upozorniti na obšírný původ a na rozlehlé základy jeho esthetického hodnocení, aby individuelně kořeněná příchuť knihy nezastrašila důvěru českého čtenáře; neboť našinec štítí se k smrti idejí neotřelých, ostřeji ražených, za to s tím náruživější zálibou vzdávaje se mínění tuctovému, s krajní láskou hýčkaje myšlenky, které dávno pozbyly práva býti myšlenkami. Rozumí se, u našich „povolaných“, vše co páchne vývojem, přijde na index.

Co do věcného stanoviska, kolísají dějiny Meier-Graefovy živě mezi ryze výtvarnou, formální podstatou uměleckého díla a jeho duchovým obsahem, při čemž kloní se převahou k tvarovému. Toť bez odporu přednost nedocenitelná vzhledem k ohroženému stavu umění německého, a pro nás jako stvořená, ježto začínáme, a ideové víry ohrožují nejvíce právě hnutí mladá; bez spolehlivé, vyspělé zdatnosti technické nelze podnikati velkých plaveb. Uvědomiv si dosavadní pohromy německého umění přivozené tím, že nedbalo oné podmínky, změřiv dosah nebezpečí, jemuž by šlo vstříc, kdyby se pohybovalo svým směrem, pokouší se Meier-Graefe uvésti je v dráhy bezpečnější. Postupuje zmužile, boří cíle, k nimž docházeli nejslavenější umělci němečtí. Manet contra Böcklin! zní jeho válečné heslo. Velký Pan obětován veleknězi realismu, oběť, již bylo třeba přinésti, nemá-li německé malířství zhynouti v čarovném objetí abstrakce a sentimentality. A o více šlo autorovi. Což Böcklin! Böcklin sem, Böcklin tam, německý duch touží po jiném blahu, blaho, které kvete na böcklinovských nivách mu sevšednělo. Na jednom místě vyslovuje se přímo a nanejvýš zřetelně pravý účel dějin vývoje moderního umění. Jest to uvědomělá potřeba ústrojné esthetiky, organické kultury, od nichž Němci na hony jsou daleko. Jako my! Není-li též u nás na čase, aby jisté věci staly se samozřejmými, „samozřejmějšími než mrav nejísti rybu nožem a nepředstavovati dámu pánovi“. I nám schází hlavní podmínky umělecké činnosti, především vkus a potom takt. Není to nic tak rouhavého, praví-li autor: taktu potřebujeme a ne umění.

S mírnějším a hlubším Schefflerem zaujal Meier-Graefe vůči předním umělcům za německé národní genie prohlašovaným stanovisko velice příkré, odmítavé. Soudí neúprosně, nezná okolností polehčujících. Je-li Gurlitt positivem moderní německé kritiky výtvarné, Muther komparativem, jest Meier-Graefe superlativem věcnosti a otevřenosti. Rozhodným osobním přesvědčením spájí se zásady, námitky a důvody jeho v pevnou hráz, která dobře bude čeliti a vzdorovati rozlíceným proudům německého chauvinismu. Spása jest v Manetovi! Pryč od Böcklina!

Ovoce německé reflexe do vysoka rozvětvené a zakořenělé v šťavnaté smyslnosti a v žírné, bez ustání kypřené výtvarné půdě francouzské, takové ovoce nemohlo by býti než ušlechtilé. Vývody a důsledky dějepiscovy případně illustrují dosud tak houževnatě hájený problém národnosti v umění. Vedlo by příliš daleko sledovati je zevrubně, jest

to již předem vyloučeno, neboť se tu postupuje s takou zásobou zkušeností a poznatků, že vůbec přechází chuť glossovati. Možno pozastaviti se jen u věcí zásadních a u postav nejznámějších.

Na prvém místě stojí tu za povšimnutí autorova představa, co umění jest. Vidí v něm výtvor, jejž lze vystihnouti obrazným znázorněním rovnic, dajících se redukovati na neznámé dosud ústředí, na stejné číslo, na tentýž číselný poměr, a sice tolika způsoby, kolik jest a bude lidí. Pojem jak patrno poněkud široký, jejž sám kritik, rozvíjeje své myšlenky, častěji ztrácí s očí, a upadá pak do rozmanitých rozporů nebo alespoň stává se nejasným. Zdá se, že jeho ideje, dílo samo, nevyrostly z plánu jednotného, předem rozvrženého, ale že bylo skládáno ex post z jednotlivých statí, které vznikly za různých příležitostí, a teprve dodatečně byly uvedeny v souvislost. Arci mohl si to dovoliti: živý styk, upřímný poměr k umění a osobité prožívání dojmů chránily ho před roztříštěností obsahu v celku. Tu a tam zejí značné trhliny myšlenkové. Odporuje si nápadně, tvrdí-li hned na počátku, že umění, které v principu obrací se na nemnohé, jest vydáno úpadku, a téměř v zápětí podotýká, že nutno býti dnes vyjímečným člověkem, chce-li kdo umění cítiti. Sotva tedy mýlil se Degas, jak za to má autor dějin vývoje, když řekl, že umění není pro to, aby bylo popularní. Také slovo Böcklinovo o kaviáru pro lid zní málo plebejsky. Mnoho by byla získala kniha Meier-Graefova, kdyby byl probral tyto důležité, zásadní otázky obšírněji a nezahrnoval je tolika zběžnými napověďmi, které stíní jen rysy pozoruhodné a subtilní. Tak těžko lze se vyznati v jiné stěžejné otázce, v které obráží se sama podstata uměleckého názoru dějepiscova. Hodnotu uměleckého díla zří v jeho stylu, pohříchu však nepodává jasný výklad, co si myslí pod slovem — styl.

Zmínil jsem se již o základní tonině, kterou vyznívají kritické soudy autorovy. Za okrsek moderního umění považuje malířství francouzské, Manet, Cézanne, Renoir, Degas jsou mu čtyřmi fontanami svlažujícími jedno pole: moderní dekoraci. Přechod k této tvoří několik neobyčejných postav, duchové kdysi jen zasvěcenci uctívaní, vrstevníky strašicí, a ruchem předešlé světové výstavy pařížské k novému, slavnějšímu životu vzkříšení. S věštecky významnými slovy hlásali zástupci francouzské a cizí kritiky svůj objev: Ingres, Delacroix, Daumier jsou geniové! Stará novina. Jakoby o tom Gautier a Baudelaire ničeho nevěděli! Novým jest u Ingresa jen to, že ho dnešní Francouzi považují za otce naturalismu, čili že obracejí jeho podstatu na ruby. Proč by neobraceli, slova se nekupují. Genius Delacroixův, ač všeobecně uznán, zápasí dnes o svůj vůdčí primát; o slávu býti zakladatelem moderní školy má se děliti s nešťastným Géricaultem, jehož včasný prý pád s koně učinil nesmrtelným. Autor dějin vývoje mluví dokonce o nepatrné mezeře mezi ním a Rembrandtem. Podmínečnými větami nesnadno krásnou při rozsuzovati, budoucnost cení jen to, co tu jest, ne co tu býti mohlo, a proto zůstane asi Delacroix i na dále majákem svítícím na cestu odvážným objevitelům nových světů v řadě těch majáků, jež vztýčil jim Baudelaire ve svých „Květech zla“: Rubens, Leonardo da Vinci, Rembrandt, Michel Angelo, Puget, Watteau, Goya a poslední

> „Delacroix, krvavé jezero zmítané zlými anděly,
> stísněné lesem vždy zelených smrků,
> kde pod nebem zachmuřeným fanfary podivné
> nesou se jak přidušený vzdech Webrův.“

Velké vlastnosti Daumierovy ocenil v Německu již dříve Tschudi, sblíživ jej rovněž s Michel Angelem a postřehuje v něm vedle monumentální jednoduchosti formy fantastickou hru světla a barevnou raffinovanost. Zvláště významné, povýšené, jedno z nejvyšších míst vykazuje Meier-Graefe mezi Daumierem a Delacroixem potomku Halsovu: Vincentu van Goghovi; domnívá se, že snad vůbec nikdy nebylo člověka, jenž v to, co se považuje dnes za umělecké, tak hluboko vnikl, aniž to tušil. „Neprovozoval malířství rukama, nýbrž obnaženými smysly.“

V největší divokosti jeho fantasií shledává však vždycky silnou pořádající ruku. Neobyčejný úspěch van Goghův lze si vysvětliti velmi prostě. Žil své umění. Tajemstvím jeho tvoření byl prostředek všech velkých duchů, prostředek kouzelný a tragický: cit, žár duše, jenž stále stoupaje, neúkojnými touhami rozdmychován, tělo povlovněji nebo rychleji tráví, až je ztráví docela. Osudný skon van Goghův opraví snad sebevědomé tvrzení oné psychologie, která se domýšlí bezpečně rozeznávati zdravé od pathologického a umělecké dílo, v němž jen na stopu něčeho podobného narazí, zavrhuje bez milosti. Proti její studenému, střízlivému psychometru stojí zanícená slova van Goghova: „Čím jsem chorobnějším, tím větším umělcem se stávám.“ Případ van Goghův mluví také proti samotnému autorovi dějin vývoje. Nadchl se přes



JAN PREISLER.
▪ SKIZZA. ▪

veškeren svůj demokratický esthetism pro obrazy, u nichž nevidí možnosti, že by kdy vnikly do veřejnosti širší, ano zdá se mu dokonce, že v tomto pokladu skrývá se jediný, do kořene svěží prvek, jejž objevily naše pokusy o vytvoření stylu; zde také zadrhlo se mu a vysmeklo z ruky pásmo jeho myšlenkových dedukcí. Ve všeobecném diagramu uměleckého vývoje nezařadil jej ve smyslu tak přesném a pevném; líčí vývoj ako pokrok od linie do plochy a ukončuje postup zjevem jiným. Iniciatorem jest mu Leonardo; ten linii uvolnil, v duchu Poussinově oživla, Ingres ji utvrzuje, Delacroix dává jí nový dobový švih, jímž se vyvíjí Chassériau, a jejž přizpůsobuje si co nejprospěšněji Puvis de Chavannes; od něho přejímá ji Maurice Denis a rozpřádá dále . . . Takovéto čienění vypadá dosti zajímavě, pohříchu však bývá provázeno většími nebo menšími násilnostmi; právě postavy nejsvéráznější, individuality mohutné, nedávají se směstnati a zavlékati v systematické šiky, a podaří-li se konečně i jak tak je srovnati, potom z pravidla v jistém směru na rázovitosti jim ubude, okolnost, které jest si ostatně sledovatel vývoje moderního umění vědom; neboť staví všecky jeho představitely co možná pro sebe a je sdružuje nejvýš povšechnými poznámkami. Jednou seskupuje Maneta, Degase, Cézanna a Renoira pod názvem čtyř studní, podruhé čině z nich čtyry sloupy moderního malířství, rozmýšlí se, zda by k nim neměl připojiti Moneta anebo Jongkinda anebo Sisleye. A což Pissaro? Bez tak napsal o něm nyní samostatnou studii. U Moneta rozhodně není třeba se rozmýšleti, jednak proto, že znamená pro moderní krajinářství co Manet pro malířství vůbec, a potom a to hlavně z té příčiny, že tento jest onomu za mnohé zavázán, co vědělo se již dříve a co nyní životopisec Manetův Duret v knize své Monetovi připsané znovu opakuje.

Čtyři sloupy moderního malířství: Manet, Cézanne, Renoir patří beze všeho k sobě, bylo by lze i přirovnání provésti a mluviti o třech rozmanitých souvislých, ze sebe postupně se vytvářejících řádech, s hlavicemi čím dále rozvinutějšími s nejušlechtilejší „korintskou" u Renoira, bohatší a méně pádnou; mosaikovitý kolorit Cézannův se svými mocnými, zvučně, jasně kontrastujícími akkordy, vnuká Meier-Graefovi domněnku není-li dána barvě, pouhé barvě podobná přesvědčující síla jako rytmické linii. Domněnka tato opozdívá se za starou již pravdou, že barva vyznačuje se silou přesvědčivější. Mezi předešlými třemi „řády" sloupů novodobé malby vyjímá se podivně sarkastický Degas, nepřítel reliefního nanášení barvy. „Nestvůrnou maskou jest jeho forma, jak ďábelské pitvory Japonců, jen že lidštější, zvířečtější . . . Bolest pohroužená v podivuhodném světle." Těsně k tomuto světlu staví se ponurý, neurvalý Lautrec, a po bok ostatním řadí se trojice nerozlučných: Vuillard-Bonnard-Roussel.

Linii, o níž děla se zmínka výše, označuje autor jako klassickou a nejvýše vypjatou. S ní uvádí v souvislost ještě linii jinou, v celkovém průběhu souběžnou; brzy se jí vzdaluje, hned zase se sbližuji, tu a tam v protivách se kříží, aniž má pozorovatel za nutné pro tu neb onu se rozhodovati; není prý jednostranný a těší se z tohoto komplementárního úkazu. Později ohražuje se proti všestrannosti. Tím pozoruhodnější jest tudíž moment, když neúprosný ctitel Manetův a impressionistů myšlenkovými kličkami pomáhá si z rozpaků, v nichž posléze přece jen uvázne: Takořka na prvých řádkách zřikal se slavnostně všeho umění abstraktního, zavrhl je, zapřel jako hodiny dnů svátečních; nejsme prý lidmi svátečními (žel, nejsme jimi), a jsme prý na to hrdi (jaký sváteční demokratism v takovém plurálu!). A náhle, dříve než se nadál, přihodí se vyznavači dne všedního, že ocitne se tváří v tvář prapodivnému obrazu: na mořském břehu roj nahých a polonahých postav, uprostřed nadsazeně velký jezdec —ř kein Mensch ahnt, was er will!" Ztřeštěný rebus!

Proroku codennosti naskytá se chvíle vzácná, kdy mu třeba prožíti zvláštní proces, kdy uznává nutnost, aby se přesmekla v mozku divákově kolečka běžného nazírání, jinak se v něm nezableskne ani jiskérka tušení. Třeba se utéci k převodům, třeba tu vyhověti svrchovaně komplikovaným, temným podmínkám, zapomenouti na všemožné, především třeba se vzdáti jakékoli záliby vykladačské, a když potom dospělo oko tak daleko, že se jen a jen divá, potom možno věci v pravdě báječné — tušiti. Myšlenkový tanec, rej linií a ploch, vyznačující se svou zvláštní povahou, v nejmenším, co nejméně dbající o důsledky přirozeného. „Tu si dovoluje jednotlivec s podobnými účinky experimentovati, necloně se ochranným štítkem běžného stylu..." Viděti, že pojem stylu, jak mu rozumí autor dějin moderního umění, není dosti určitý, příliš omezený, ani v tom ani v onom směru, a že v příhodný okamžik demokratism jeho ustoupí požadavkům výjimečným. Pravda, vzdálenost mezi Manetem a Denisem lze konečně při dobré vůli snadno přehlédnouti, ale jak daleko jest od moderní dekorace francouzského čtyrlístku velkých mistrů ke stylu, kterým vévodí Anglie ostatnímu světu, svým diskretním, jednotným, všem věcem společným esthetickým rázem. Tím končí se u obvyklé povšechné představy stylu; mez, kterou kniha Meier-Graefova posouvá, leží ve směru opačném, u počátku, kde styl nepodmiňuje povšechné cítění celých národních těles a celé doby, ale objevuje se ojediněle a zlomkovitě jako příznačný výraz nazírání jednotlivcova. Opakuje se zase jednou starý úkaz, že budoucnost jest prozíravější než byla přítomnost, vidí minulost v lepším světle, ba shledává světlo, kde se dříve viděl nesnesitelný stín; rozkřičené vady přehodnocují se v nad míru vzácné přednosti. Čemu odpíralo se dříve právo existovati, co se kdysi odmítalo jako surový naturalism, pozvedá se na nový styl. Než co záleží na vignetách; na dílech jest, aby mluvila ze své podstaty, ať zřetelnou mluvou realismu, ať zastřenými slovy — ismů tajemnějších; potom snad nebude ani třeba pozastavovati se nad tím, je-li Michel Angelo otcem baroku, a není-li všecek impressionism v plastice barokním extrémem.

Proč měl by býti koncem moderní architektury, něčeho, co se končiti ani nemůže, protože sotva začíná. A kdož ví, nenalezne-li v něm plodné zárodky zdárnějšího rozvoje, kdo umí odlišovati, koho smysly neztrnuly ve formulích a koho cit neumřel v kotách. Umění žije z extrémů, zlatá střední cesta vede nejčastěji k prostřednosti. Nejdou jí bez pohromy ani nejsilnější; právě ti víří nejraději nad srázy nejpříkřejšími, nad tak závratnými, že stěží lze nebo vůbec nelze měřiti, kde krajnosti začínají a kde se končí. Vždyť nejednou staly se krajnosti středem umělecké činnosti následujících pokolení. Podobně třeba rozuměti i otázce, může-li nám býti minulost na škodu či na prospěch. Sejde jen na tom, kdo v ni pohlíží, a jak na ni pohlíží.

Brojí se proti tendencím vraceti se do minulosti, ale sám autor prohřešuje se proti nim, když ukazuje, jak souvisejí novodobé snahy malířské a sochařské s dávnými školami, když sbližuje Denise a Giotta, když upozorňuje na fakt



JAN PREISLER.
▪ STUDIE. ▪

rovněž známý, na vztah mezi Rodinem a plastikou starých Egypťanů. Proč znamenala by láska k temnosvitu Holanďanů krok nazpět, lze-li, na př. jak událo se dějepisci vývoje moderního umění, rozeznati v Rembrandtově obraze postupně Monticelliho, Fantin-Latoura a Redona. Není také najisto stanoveno, je-li klid nejvyšším dobrem, jež nám umění může dáti. Ani ti, jichž díla dýší mírem olympickým, neznali esthetiky tak jednoduché. Nepovažujeme vždy za nejsilnější dojem, za největší požitek, kterým krása působí, býti ukolébáni. Jest to příliš jednostranné hledisko, připouštěti v umění jen prostředek uspávací, zkracovati je o prvek vzrušující. Jevíť se povaha uměleckého dojmu způsobem daleko složitějším, obsáhlejším, než aby se vyčerpala pocity jednosměrného hnutí; hodnota jeho měří se a vskutku se stupňuje dle toho, jak vědomí vnímajícího vzdouvá, jak silně dovede stavy duše z rovnováhy vychýliti.

Vzhledem k bohatému materiálu a způsobu, jímž jej kupí a urovnává, nelze se diviti, že zejí mnohdy v partiích závažných mezery, nebo že některý útvar nezasazen dosti pevně. Platí ton a prvém místě o Milletovi. Znamená-li Delacroix obsah moderního umění francouzského, povyšuje se Millet na jeho hlavní oporu; tvoří důležitý, směrodatný obrat v průběhu linie táhnoucí se podél dřívější linie klassické. Jejím východiskem jest Daumierův „konkretný impressionism“ — Meier-Graefe klade sem, nečině valného rozdílu ve převaze toho neb onoho živlu, i původ moderního realismu; odtud proudí linie ona dvojím směrem: na jedné straně rozlévá se ve vznešeně klidné, idyllické rameno synthetismu Milletova, aby sběhla v šumící zvučný slap kolorismu Cézannova, druhé rameno objímá dílo van Goghovo. Zde týčí se mohutný profil plastiky Meunierovy, ač tato souvislost nevystupuje dosti určitě a přirozeně; rovněž tak přesunuly se vývody málo jasnými a přesvědčivými příbuzné rysy mezi van Goghem a Cézannem.

V nezřetelný zmotaný uzel váže se linie klassická ingresovskou tradicí, když se spíná na jednom konci s Degasem a jeho nástupcem Toulouse-Lautrecem, a na druhém konci s něžným Chassériauem. Soustavnost jest prvým článkem kritického desatera; než její výhody bývají vyrovnány mnohým násilným obratem, a posléze zůstává, byť byla i jak hluboko založena, čímsi okamžitým, přechodným.

Trhají se systemy epochami osnované; kterak potom žádati bezvadnou spojitost u soustavy, na níž pracuje jednotlivec uprostřed změti a vřavy dneška, kde zítřek již opravuje. Takovéto přehledy slouží velmi dobře k tomu, aby si čtenář uvědomil jasněji stanovisko vlastní, třeba protilehlé.

Procházíme skupinami, školami a kruhy soustředěnými kol jednotlivých mistrů, v nichž příslušníci přebíhají, nezřídka i mistři sami poctívají se vzájemnými návštěvami.

Rozeznávají se na př. v exotismu Gauguinově prvky, jimiž jde nad Degase a Lautreca, a jež rozšiřují hranice umění do té míry, že se stává zakladatelem nové školy pont-avenské, k níž počítá i sochaře Maillola a — proti čemu lze vším právem namítati i ducha tak rázovitého a nefrancouzského, jako jest Munch. Gauguin jest Francouzem od kosti. V úryvku dopisu Strindbergovi, v němž obhajuje své umění proti jeho výtce, že by bylo neskutečným, rýsuje výrazný profil umění Munchova, byť i nepřímo, bezděčně. Po jeho zdání může Eva, kterou sám maluje, choditi před námi nahá. Stačí ji jen naznačiti. aby nás oblažila předtuchou nirvany. „Ta Vaše byla by v přirozeném stavu vždy nestoudnou, a je-li krásná, pramenem bolesti a zla . . .“ Opravdu, to je Eva Strindbergova, a to je také Eva Munchova.

Meier-Graefe nepřehlíží racovou svéráznost Munchovu, praví výslovně: tvoří pomocí toho, co mu dala domovina; podnět Gauguinův pudil ho v té příčině působiti mnohem úsilovněji, a tu zdá se mi, že nelze mluviti jen tak zhola o nedostatku co do jemnosti, nebo spatřovati v něm barbara. Gauguin sám otázku tuto v citovaném úryvku z dopisu řeší ve smyslu jiném, protivném a pravdě nejbližším. On považuje s e b e za barbara u porovnání s duchovou náladou Seveřana. Praví: „Vaše civilisace jest Vaším utrpením, mé barbarství jest pro mne ozdravením.“ Tato slova hodí se tak dobře na Muncha, jako na Strindberga, na onoho snad ještě lépe. Jeho barbarství neliší se příliš od barbarství van Goghova, tím méně lze je odkazovati na nižší kulturní stupeň.

Munch prošel všemi kulturními etapami, dostoupil stupňů nejvyšších, a teprve, když viděl, že tudy nemůže nikam dospěti, zde ničeho dosáhnouti, obrátil se — nazpět, daleko nazpět, až k holandským primitivům. To-li se uváží, nejsou kultura a barbarství pojmy tak různorodými nebo protichůdnými; sluší bráti je opatrně, nerozhazovati je po způsobu staré esthetiky na dvě úzkostlivě přepažené hromady, užívati jich jako dvou nepřátelských slov, která se na vzájem úplně vylučují. Nepředpojatý poznává druh barbarství, plynoucí z tvůrčího temperamentu kulturou přetíženého, hlubokého, podvědomého a horoucího zdroje nových nebývalých, nevídaných, netušených dojmů, jichž ryzost kalí a zastírá právě zvyklost, všednost, jako hlína usazená na krystalech drahokamů neočistěných. Proč měl by býti Delacroix posledním velkým malířem, jenž se honosil hlubokou, zcela hlubokou kulturou?

Výrok o posledním malíři zcela hluboké kultury možno připustiti nanejvýš vzhledem k povšechnému rázu francouzského malířství doby, která následovala . . . Platí to v první řadě vzhledem k elementárnému umění Manetovu, po výtce pudovému, z jádra malířskému, duchovosti i vzdálenému, byť i tu nebyl leč dědicem odkazu Coubertova, a zároveň, přes to, blížencem — Whistlerovým.

Manet a Whistler sešli se v jedné kapitole. Vedle sebe stojí dva duchové par excellence výtvarní, tak že vynášeti jednoho, jak se tu děje, na úkor druhého, znamená jednoho nedoceňovati a přeceňovati druhého, Maneta „genia“ proti Whistlerovi „artistovi“. Nerůzní se způsobem do té míry protivným. Čím jeden oplývá, toho se druhému nedostává. Manet i Whistler jsou dva štěpy z jedné zahrádky. Tento útlejší, exoticky kvetoucí, s plody pro labužníky, onen rozložitý, hluboce v půdu zarostlý, s květy prostšími a ovocem dužnatějším, sladším, výživným. Oba jsou tu na svém místě, oba mají stejnou cenu. Jak Manet, tak Whistler byl geniem; ten i onen dospíval stejnou vlohou, jen postupem se liší. Manet oddává se své přirozené náklonnosti, nechává se vésti pudem, ruka takřka předstihuje oko, Whistler váhá, nedůvěřuje instinktu, počítá, odměřuje, dbá výhradně úvahy, povyšuje ji nad pud, svěřuje jí otěž vedení, tak že oko zdržuje stále, strhuje ruku. Manet přestává na nejbližším, „přirozeném“, Whistler touží po nejzazším, „nepřirozeném“. Jinak se valně nerozcházejí. Whistler maloval duševní stavy právě tak, jako Manet, to jest nestaral se o ně tou měrou, aby nepřehlížel především k vnějšku, nehledal především tvarů. Ne, že by snad psychický zřetel míjel, ale všímá si ho teprve v druhé řadě. Také Whistler jest veliký malíř; a chybí-li mu svěžest bezprostředního, vyniká za to vzácným, zavilým půvabem, rafinovaností, laikovi nejen nepřístupném (autor dějin vývoje tvrdí opak), ale často přímo protivném, laikovi a někdy odborníkovi, jak patrno z processu proti Ruskinovi; naopak nevadí geniální macha a veškera malířská silná vůně palety Manetovy laikovy, aby se s ní při trošce dobré vůle nesmířil, ano záhy nespřátelil. Manetův zrak stíhal barvu přímo bezohledně, proto také přímo zvučí, přímo chytá! Whistler nastavoval jí vstříc důmyslně sestrojenou, temně laděnou resonanční desku, hraje si se svou milenkou jako milenec ze školy Platonovy; proto postřehu jaksi uniká, jen jako z dálky se ozývá, a — více dráždí, vyvolává požitky ne-li silnější, tož delikátnější; tato odlišnost a tento ráz jich umění obráží se i v jich kresbě. Manet ohání se ze široka, jeho linie oddechují zplna, jako děvčata tančící na lukách, linie Whistlerovy dmou se poněkud stísněně, nervosně, jako ňadra vznešené dámy na dvorním plesu. Něco kovářského má v sobě podobizna umělce, jejž maloval Manet; Whistler nakreslí kováře, jenž působí dojmem gentlemana, třímaje svůj perlík jako švihák svou španělku. Nemyslím, že nutno býti tanečníkem na provaze, aby se mohly záliby jednotlivcovy přizpůsobovati rozdílným povahám umělců. Snad byla by prospěla esthetika umění více, kdyby byla napínala provaz nad jeho protivami? Tím není řečeno, že by neměla sestoupiti a vmísiti se v jeho zápasy, v jeho ruch a jíti se stranou, která chce dále, a třeba i přes velké zásluhy; jinak není třeba dávati přednost tomu před oním. Nevidím důvodu, proč, nadchnuv se pro Renoirovu „mademoiselle Durand-Ruel“, měl bych ochlazovati svůj zájem pro Whistlerovu „miss Alexander“. Že vyhlíží ona samorostleji, zdravěji, než tato? Toť důvod málo přesvědčivý, neboť má záliba a láska k bledolící infantce Velasquezové nepřekáží mi naprosto, abych nemiloval upřímně a stejně zardělou dívku Halsovu. Kam by umění došlo, kdyby jediný umělec, a byť to byl i genius největší, měl se považovati za poslední slovo v umění, za jediný, neomylný, svrchovaný vzor pro všecky druhy a časy příští. Význam Manetův pro vývoj moderního malířství jest nesmírný, osvobozující, obrodivý, plodný a blahodárný. Postavil je zase jednou na vlastní, pružné a nezkřivené nohy. Proto však vedle něho dosti místa i pro malíře jinak organisované, nejen pro Whistlera. Obstál po něm čestně, nezatlačil-li jej v pozadí malíř, jemuž kdysi odpíral, oč sám po dlouhá léta a těžce usiloval, proto, že nemaloval a nemaloval vůbec oči postav po manetovsku. Stav se konečně sám jurorem, pozvedá svůj hlas proti Puvisi de Chavannesovi. A ejhle! před nímž stoupenec Manetův kapituluje. Zda neodporuje tak vlastnímu, výše uvedenému přesvědčení? Ani se nenadál a stojí na opačném pólu světa Manetova a v dálce věků zahlédá postavu malíře, jenž jasný třpyt barev dusil myšlenkami; zjev Leonardův počíná častěji a zřetelněji na nejživějších místech a cestách moderního umění vystupovati, a v knize Meier-Graefově setkáte se s ním na mnohé stránce a při nejrozmanitějších a pozoruhodných okolnostech. Stojí tu blízko, v intimním poměru s celým kruhem umělců, jdoucím od Chassé-

riaua až k Odilonu Redonovi. Jeho vlivu přičítá se vznešený klid Puvisův, upozorňuje se zvláště na podstatnou příbuznost tohoto s žákem onoho, s Luinim, k němuž má se prý asi tak, jako sám Luini k mistrovi pravda sporná, neboť moderní blíženec jeho vyznačuje se rysy mužnějšími; vždyť případně se podotýká: třeba zbožňovati Poussina, abychom si vážili Puvise.

Leonardo! Tolikráte zavadí vám to jméno o duši a ještě ho někdy pohřešujete u těch nejsmělejších, nejmladších. Již hloubavý duch milanského mistra obíral se intensivně komposičním problémem děliti massy na základě geometrických tvarů, ač ne tak schematicky jako neúnavný, nadšený a hluboký Seurat. Na díle mladého umělce (zemřel 31letý) lpí ještě kletba každého nového činu, zlomkovitost prvých pokusů, důsledek onoho krásného nepoměru sil dosud nevyvinutých a vůle ohromné, neochvějným hrdinským sebevědomím podepřené. Díla drtí tvůrce, mučedníky nedostupných problémů, jichž nástupci, přejavše úkol naznačený, snáze již jej luští, vítězí se tam, kde oni podléhali. Na úsilí náhle přerušené navázal Signac a pronikl šťastně z okrsků impressionismu v oblast novoimpressionismu, kraj tajemných harmonií, zaplavený mihotavým jasem světla. Jsme na vrcholu moderní krajiny, a nedáme-li se oslniti některými bizarnostmi novoimpressionistické theorie, poznáme, že práce Signacovy i díla nové belgické školy, na prvém místě van Rysselberghova, žijí svým odměřeným, mírným a lahodným rytmem. Novoimpressionism, ať objevuje se již pod kterýmkoli heslem, není leč nezbytným, dalším a důsledným krokem celého moderního koloristického hnutí; rozvádí a užívá všeobecně a vědomě, oč se pokoušeli nebo k čemu docházeli kdysi jednotlivci vedeni pouze bystrým malířským instinktem. Dělení barev postřehuje Delacroix v Constablovi, jim nenáviděni „suší" prerafaelité kladou již vedle sebe tony nelomené, a nanášeti barvy podle určitého systému, v propracované stupnici, ve stanovených intervalech vyplynulo přirozeně samo sebou ze zásady vůbec je rozkládati. Ani luminism, ani pointilism nejsou prvými a posledními útvary moderních malířských pokusů, aniž dělí ony sféry, proti nimž se novoimpressionisté ohražují, mezery tak velké, jak se domnívají. Odříkají se tahů štětce — nadarmo a bezdůvodně. Díla starých mistrů vzdorují a budou vždy jich zásadu popírati; a pak samotna jich prakse není, konec konců, než jen zvláštní manýrou jedné a téže methody. Tah štětce nedá se odbýti sebe výmluvnějšími slovy. Kolik půvabu neobsahuje sám v sobě, kdo chtěl by ho pohřešovati, byť jej i velcí mistři zastírali. Náleží k vzácným požitkům uměleckým sledovati tahy genialní ruky, dát se strhnouti několika prudkými, ohromujícími tahy, jimiž Rembrandt vrhne na plátno odlesk stříbrné přilbice, dát se uchvátiti jednoduchostí, s jakou vykouzlí Velasquezův hravý, lehký štětec kvítek, dát se unésti a žasnouti nad břitkou úsečností, s jakou Hals namázne krajku. A z moderních? Whistler protestuje, než podařilo se mu snad přemluviti někoho, aby se nepodivoval křepkému briu řemeslné zručnosti Manetů, Monetů, Renoirů, Cézannů? A nevdechl Segantini rýhovitým proužkováním do svých obrazů čirý, řídký, podrobnosti a obrysy ostře kreslící horský vzduch. Nemluvě o van Goghovi, jenž svým štětcem duši předmětů v plátno v pravém smyslu slova vtiskuje. Theorie zavazují jen svého původce, dílo mluví k pozorovateli svou vlastní neodvislou řečí, přesvědčivěji, ne vždycky dojmy zcela vyhraněnými a ne ke každému stejně. Záliby, vkus jednotlivcův jako názory celých skupin a epoch podléhají ustavičným změnám, to dlužno vždy míti na paměti. Právě naše doba vede si tu nejrozmarněji a sotva ke své újmě.

Tento plodivý ruch, četné a změtené prvky tohoto uměleckého kvasení zachycuje, rozbírá a v ústrojné celky shrnuje kniha Meier-Graefova velmi zřetelně a případně; nepodává ovšem, aniž může i tato i kterákoli jiná podávati definitivní, čistý a úplný jeho obsah. Leccos zůstalo nedotčeno, mnohé bylo načrtnuto jen z hruba, některé vynikající postavy jednostrannou analysou utrpěly. Vyhnouti se podobným nedopatřením při krajní pestrosti a kypivosti dnešních rozmanitých snah a tužeb jest nemožné, a uváží-li se tento překotný ideový shon, bude stanovisko autorovo jeviti se nejen přípustným, nýbrž i záslužným; nebude příčiny diviti se, že stoupenec impressionismu chová se chladně k prerafaelismu a zaujímá vůči Böcklinovi a naproti dosavadním modlám německého umění posici nepřátelskou. Smí se odvraceti od veličin uznávaných, kdo s takovou láskou a odvahou zastává se neznámých a potlačovaných.

KAREL SVOBODA.

(Dokončení.)

LITERATURA.

DURET. HISTORIE ED. MANETA A JEHO DÍLA. Malý 4°, 301 stran s řadou reprodukcí a 23 příloh. Nakladatel H. Floury v Paříži. Cena 26 franků.

Duret, neplní právě, co slibuje, to jest neličí historický vývoj umění Manetova, nýbrž přestává na methodě kronikářské. Nestuduje podmínky, z nichž rostlo, nestopuje hlouběji, jak se utvářelo vzhledem k samé podstatě umění vůbec a malířství zvláště, nerýsuje zajímavé perspektivy, rozhledy s neobyčejného ve své době stanoviska. Spokojuje se zjevy nejbližšími, bezprostředně s předmětem jeho studia souvisícími, aniž vyvozuje zvláštní důsledky na základě nalezených poznatků.

Duret, jako celá řada kritiků mu blízkých, má nejplodnější léta činnosti již za sebou, vykonal svou povinnost, upraviv cestu těm, kdo pracovali o dnešním pokroku štětcem nebo dlátem, proti akademismu, proti šablonám, proti prostřednosti. Jeho chráněnci stali se zatím již klassiky, ba jich jméno staví se někdy v cestu snahám mladších, snahám rovněž tak opravdovým a poctivým, jako byly kdysi snahy oněch.

Tak to ve světě chodívá; co na tom, jen když se jde dále. A jde se ustavičně.

Krásným příkladem jest dílo Manetovo, jehož postup ukazuje nám Duret, prodlévaje u jednotlivých fází takové neochabující snahy, která se dere bezohledně v před, úsilí, které rozvíjí veškeru svou moc, aby se uplatnilo a plně vyžilo vše, co v něm zdárného a zralého vyčerpalo, ať cokoli se mu v cestu příčí, ať kdokoli je uznává či zneuznává. Povaha umění Manetova jest sama o sobě poutavá, vzrušuje radostně již tím, že nepotřebuje, aby se vyjádřilo velkých slov; obejde se bez zvláštních dokladů, aby nás přesvědčilo, jak umění utváří karakter nebo chcete-li, jak velkého, mocného karakteru jest potřebí, aby se vytvářilo umění.

Počítá Duret Maneta k malířům, jež příroda sama předurčila malovati. Tvrdí, že jednal nevědomě, ježto vše, co viděl a způsob, jak to viděl, plynulo samozřejmě z jeho organismu. Ne, že by maloval, jak maloval, domýšlel se, že stačí sám sobě. Manet studoval neúmorně umění staré i moderní, jeho školou byly největší evropské obrazárny. Dle svědectví jeho přítele Prousta předsevzal si nevstoupiti do „Salonu“ dříve, dokud neodevzdá svou navštívenku u velikých mistrů. A odevzdati navštívenku znamenalo, přijíti se stojanem a se vzrušenými smysly kopírovati. Duret vypráví nám o těchto návštěvách: nadchnul se v Holandsku pro Halse, obdivuje Tintoretta, v Mnichově kopíruje Rembrandta, ve Florencii Filipa Lippiho, jest oddaným ctitelem Velazquezovým, Tizianovým, Grecovým a Goyovým. Příbuzné rysy, které jej pojí s Velazquezem, pokouší se Duret zakřídovati, marně a bezúčelně, neboť Manet sám se k nim přiznává. Z moderních těšil se jeho zvláštní přízni Monet, jejž nazýval „Rafaelem vody“.

Přírodu zbožňuje kultem modloslužebným; není projevem pravé zbožnosti, maluje-li zapřísáhlý vyznavač přírodního náboženství podobiznu Pertuisetovu v pařížské zahrádce a přimaluje-li kůži lva oním ukořistěného tak, jakoby měl skutečně u nohou zastřeleného lva. Přehmat podobný nevysvětlí se námitkou, že se malíři zalíbil plavý ton kůže; ano, malovati může kdo chce, co chce a jak chce. Obraz sám nijak tím neztrácí na výtvarných kvalitách, ale malířovo vyznání víry jest tím otřeseno. Jiným vytýká zpronevěru, klade jim na srdce malovati jen a jen, co mají v skutku před sebou, a zde hřeší sám proti vlastnímu kredu. To přece není konsekventní naturalism, maluje-li vydělanou lví kůži jako lva, a maluje-li lovce s puškou v zahrádce, kde lze stříleti nanejvýš kočky. Bylo by nesprávno dovolávati se malířských licencí Rubensových, Veronesových a j. Toť zcela něco jiného.

Již v prvých pracích Manetových shledává Duret stěžejné přednosti malířské. Mocná životnost, vzácná faktura, hodnota prostředků, lesk světla. Proměnné tony bojují proti obvyklé akademické kombinaci světla a stínu.

Dojem, jímž působila „Snídaně v trávníku“ na obecenstvo, srovnává se s mžouráním sovy, překvapené denním jasem. Návštěvníci hrozí, bouří se; kritika vyděšena křičí; mluví se o výstředníkovi, ignorantovi, barbarovi, upírají se mu nejnezbytnější výtvarnické schopnosti, neumí prý kresliti, plácá barvy v strakatiny. Konečně prohlásí jej za člověka zbaveného rozumu. Jiné slavné dílo „Olympie“ uráží stud diváků, popouzí je. Uvažme, „Olympie“ uráží stud týchž Pařížanů, jimž Dumas syn dával tak smutné vysvědčení mravnosti. Zvláštní stráž musí chrániti „Olympii“ před rozjitřeným davem. Byli by obraz roztrhali. Prvý ujímá se psance — Baudelaire. Po něm přiskočili Cézanne, Zola i sám Duret. Obrana umění Manetova, jíž psal Zola do Figara, pohněvala předplatitele tou měrou, že redaktorovi nezbývalo než kritika propustiti. Obrátil se jinam. Týž účinek. Všecky redakce se mu uzavírají.

R. 1867 pořádá Manet samostatnou výstavu. V katalogu se omlouvá a snaží se přesvědčiti všecky lidi dobré vůle: „Umělec nepraví dnes: prohlédněte si díla bezvadná; ale prohlédněte si díla upřímná. Jest to následek oné upřímnosti, dodávající dílům ráz, jímž zdají se býti protestem, kdežto malíř neměl na mysli nic jiného, než zachytiti svůj dojem."

Největším požitkem „Salonu" r. 1869 bylo choditi se smát Manetovu „Balkonu". Teprve r. 1881 po neoblomné vytrvalosti, po mnohém příkoří a odmítání dostává se mu odměny: medaile . . .

Zvláštní význam pro malířskou methodu Manetovu připisuje se nejen u Dureta, ale i u jiných zálibě a způsobu, jak užívá zátiší, „natures mortes", především květin, které maloval velice rád a téměř do posledního dechu.

Měltť Duret příležitost pozorovati svého přítele při práci, když jej portretoval. Všechny podružné předměty slouží tu jedinému a hlavnímu účelu: rozezpívati kolorit ve zvučné, hluboké a syté harmonie. Tak poslední a konečný zřetel obrací se ne k portretované osobnosti, ale k mrtvé přírodě jako prostředku klásti vedle sebe „živé barvy, které byly rozkoší jeho oka". Umělec neustává zkoušeti, hledá tony nové a nové, čím dále tím určitější, jasnější, pokud možno nejsilnější, v protivě k svým vrstevníkům, kteří akkordy tlumili, tony mísili, obrysy stínem zastírali.

Proust navazuje umění Manetovo na tradice velkých francouzských mistrů, díla, která byla odsuzována ve jménu národního ducha, jsou mu jeho nejryzejším výrazem. Duret nechce o národní tradici ničeho slyšeti; jemu znamená tradice spád k chabosti, chudokrevnosti; proto staví svého hrdinu mimo ni. Jest mu velkým umělcem, protože obohacuje francouzské umění půvaby novými. A to jej činí národním, národnějším, než jsou ti, kdo přejatou, zděděnou mluvou oslavují křiklavými plátny velká vítězství francouzských zbraní. K. S.

ZPRÁVY A POZNÁMKY.

Dne 2. ledna 1905 zemřel v Brně český malíř Felix Jenewein. Narodil se r. 1857 v Kutné Hoře, studoval na pražské malířské akademii za Swertse, jehož byl současně žákem. Po řadu let byl externím učitelem kreslení na umělecko-průmyslové škole pražské a v poslední době, nedlouho, profesorem na české technice v Brně. — Za života svého nevšímán koryfeji svého národa, ani veřejnými institucemi, jako řada jiných, kteří nepřispívali jinak než svým uměním, a po smrti vystrojilo mu rodné město z vděčnosti a uznání slavný pohřeb a vyžádalo si, by dopřáti mu mohlo klidu tam, kde jej dříve neznali.

*

Městská rada pražská objednala u Mikuláše Aleše na základě předložených skizz kartony k výzdobě vestibulu Staroměstské radnice, které zavázal se autor dodati do konce února 1906. Provedení na místě zadáno bude, jak dosud vždy u dekorativních prací Alešových, někomu druhému. Vzhledem k tomu, že skoro veškeré provádění Alešových dekorací považováno bylo za „kšeft" a dopadlo při nedostatečném smyslu pro autora velice řemeslně, upozorňujeme předem městskou radu, by zadala provádění při řádném honorování umělci, který by byl zárukou v šťastnější výsledek.

*

Stanislav Sucharda dohotovil v ustanovené lhůtě 1. ledna 1905 definitivní model pomníku historiografa F. Palackého v $^1/_8$ skutečné velikosti a předložil jej ve svém atelieru stavebnímu dozorstvu městské rady pražské, které model schválilo k dalšímu provádění ve větším měřítku.

*

V pavilloně „Manesově" otevřena byla 5. února výstava 120 děl vzácného hosta, norského malíře Edvarda Muncha, který dlel též u příležitosti zahájení své výstavy několik dní v Praze.

Výstava s 80 olejovými obrazy a 40 listy grafickými je nejúplnějším souborem děl Munchových, jaký kdy byl vystaven. Viděli jsme v letech devadesátých poprvé kolekci jeho litografií v Mnichově, později slabší v berlínské „Secessi", v létě 1904 vystaven byl soubor děl v Kristianii a v poslední době kolekce portretů u Cassierera v Berlíně. První naše kroky k uspořádání tak úplné výstavy Munchovy, jak jsme si přáli a jak se dnes v Praze nalézá, podnikali jsme s malou důvěrou ve zdar. Dnes je výstava zde a je krásná!

Je krásná, pravím to s důrazem a bez přetvářky. Zajdu-li do pavillonu záhy po poledni, kdy sám s klidem a nerušen mohu si dopřáti pohled na vystavená díla, působící na mne vždy mocněji svojí malířskou upřímností, uvědomuji si stále pevněji: zde malíř, ne obrázkář.

Mnozí psali o té neb oné výstavě „Manesa", že je krásná a těžko prý říci, která byla krásnější — ale ty epitafy zněly mnohdy podezřele levně. Krásná v pravdě jest výstava tato a s výstavou Rodinovou znamenala by všude umělecký čin. Proto způsobila tolik zmatku, který se dal u nás očekávati, a nemáme práva žádati, aby

naši auguři, „kteří stojí s větším strnutím než známý mladík před saiským obrazem“, provozovali farisejské nadšení. Také si ho nepřejeme, jeť opravdový konservatism milejší než snobism, ale zabývati se vážně umělcem, jemuž nemohou massy přijíti na chuť, poněvadž se s nikým nepaktuje, není snobismem. Varovati však obecenstvo před duševní činností, jak to učinil onen ubožák v listě, který chce zaujímati mezi ostatním novinovým tiskem slušnější stanovisko a který se tak často rozhořčuje nad bídou našeho života — je prostě ubohé a málo veselé, projevuje-li se list podobné pretense takovýmto pisatelem v rubrice výtvarné.

Případ jiný, kde prof. K. B. Mádl přišel na Muncha s Hynajsem, je málo taktní a především málo kritický. U pána, který dovedl vážně psáti o páně Herčíkových dekoracích v umělecko-průmyslovém museu pražském a který byl jimi dokonce i nadšen, je všecko možné a měření Muncha Hynajsem je jen konsekvence z Herčíka a nás nepřekvapuje.

Kam jsme u nás dospěli a kde stojíme, my ostrované, hrající si na kulturní děti, vidí dnes každý z episod ne nevýznamných: úroveň na nule. Známá kampaň Manetova v Paříži z let sedmdesátých, slavně odbytá a každému člověku průměrně výtvarnou kulturou vychovanému vyjasněná, odehrála by se u nás po tolika létech znovu, se stejným nepřátelstvím, ovšem nemotornějším, kdybychom vystavili díla Manetova. Co znamená Manet vůbec a pro vývoj malířství zvláště? A což aby někdo změřil Hynajse Manetem? Jak by to dopadlo? A oč je dál Munch než Manet? To je široké théma, ale rozhodně bychom do něho nevtahovali Hynajse jen v jeho vlastním zájmu! Nemyslite, pane profesore, že to bylo od Vás netaktní?

Chápete nyní, pane, že nám nešlo o kuriositu ani o látku pro pochybné parallely; o první postaralo se kdysi Rudolfinum, o druhé dnes Vy.

*

Umělecko-průmyslové museum pražské pořádalo v lednu a v únoru šest přednášek, které odbývaly se vždy v nedělních hodinách odpol. v přednáškovém sále musejním. Přednášeli: 15. a 22. ledna K. B. Mádl: William Morris, van de Velde a Lalique; 29. ledna Josef Folnesies, kustos rakouského musea ve Vídni: O starovídeňském porculánu; 5. února Dr. E. W. Braun, ředitel průmyslového musea v Opavě: O plastice v porculánu v století XVIII.; 12. února Dr. F. X. Jiřík: O medailích a plaketách nové doby; 19. února: Dr. H. Schmerber, docent německé university pražské: Malířství ve službách architektury; architekt Jiří Stibral: O dekorativním umění na výstavě v St. Louis.

*

Kuratorium moderní galerie zakoupilo pro české odděleni ze souborné výstavy A. Slavíčkovy obraz „Mračna“, od F. Šimona 3 lepty, od M. Švabinského akvarelovaný obraz „Rajky“ a původní litografii podobiznu Sv. Čecha.

*

Tímto třetím číslem IX. ročníku rozšiřujeme rozměr „Volných Směrů“, kromě již přidávaných příloh, o jeden tiskový arch textu. Bude nám takto umožněno probírati rychleji hromadící se material pojatý do pracovního programu našeho a současně všímati si pravidelněji běžných událostí uměleckých a informovati o uměleckém růstu a význačných zjevech kulturních. V cizině získáni noví spolupracovníci, kteří přispějí platně k novému obohacení obsahu listu. Jen mimochodem připomínáme, že zatímně předplatného nezvyšujeme — což pravidlem nebývá.

*

JAKO ZAJÍMAVÉ DOKLADY UMĚLECKÉHO přesvědčení uveřejňujeme hlas Steinlenův a dopis Bourdellův k anketě revue „Les Arts de la Vie“, o níž děla se zmínka v minulém čísle našeho listu:

„Nebylo by spíše žádoucno viděti, jak se mění smýšlení většiny umělců a čekatelů umění než instituce, které ostatně padly by samo sebou v den, kdy nebylo by nikoho, kdož by spoléhal v umění na stát — pokud stát potrvá — ani na jeho vyučování, ani na jeho medaile, křížky, úřady a postavení, zvaná oficielními — netřeba Vám uváděti jmen, důkazů. Svoboda, — toť záležitost jednotlivcova, nezbývá, než si ji vzíti.“

Steinlen.

Drahý pane Delvolvé,

Zde máte, co svým milým listem na mně žádáte.

Promiňte, že se opozďuji, žiju s drvoštěpy a potřebuji času, abych dosáhl svým ramenem až k městům, kde jsou naši mistři.

Píši Vám trochu, o čem přemýšlím, sedě u paty dubu, zatím co dobrák obřím v dálce objímá mraky svými zarostlými pažemi. Můžete to uveřejniti, naleznou se asi čtyři neodvislí lidé, aby to z plna pochopili.

Škola Krásných Umění jest svým výkonem nevinný stroj, a ti, kdož jej v chodu udržují, jsou jistě muži velice zdatní.

Ty pomníky, ty Školy Krásných umění jsou zlo nebo mrtvá litera, a právě o příčině a duchu budeme jednati.

Duch našich mistrů venkovských a našich mistrů pařížských jest totožný, jsou osobou jednou.

Duch a některý z mistrů Francie! Všude ti, kdo zastávají vyučování, shánějí vše do škol, jinak jsou mistři z venkova jako mistři z Paříže nanejvýš znepokojeni, chtějí míti žáky hezky v teple! Pomyslete, kdyby jim připadlo zatoužiti po volnosti. Naši mistři rádi by tu žili a spali v míru!

Toť jich právo!

Jako dítě nalezl jsem velice vhodné rozřešení našeho případu.

Když jsem byl školákem, vyhýbal jsem se škole, jak jsem mohl, chodil jsem s divochy ostatními chytat do rukou ryby v pěkném čilém potoce, který se dosud směje v našem quercyjském kraji.

Jako žák Škol Krásných Umění činil jsem rovněž tak; vynechával jsem hodiny, jak jsem jen mohl, procházeje se ulicemi, sleduje život, vdechuje pravdu.

Přes to byl jsem vychováván a střežen, ale nikomu se nepodařilo mne zušlechtiti! Pro dnešek toto: mám za to, že z duše podlizavé neuděláme snadno duši neodvislou, ale že za všech dob hrdí a živí svrhovali každé jařmo.

Za Třetí*) skoro právě tak jako za Nerona duch úplně neodvislý může žíti pro sebe.

Pravda, dvě velké věci budou vždy láska a odvaha.

Velkými a šťastnými nejsou ti, kdož bývají veřejně ukazováni, štěstí a světlo vězí v naší kůži, a ne mimo nás, a zemřel genius muže, jakmile přijal lichocení hlupců.

Vracím se k našim ovečkám! Municipality, generální Rady žádají od Vás zápisy, bez toho žádných podpor! To je důležitá záležitost.

Školy Krásných Umění jsou nevinné jezero, do něhož vrhají se malí Francouzi jako tolik potůčků.

Duše Volných kanalisuje se pro lež ztrnulých formulí.

Nuže, volám, ať žije Volnost, jest to pokračující věděni! Hledati, toť býti svoboden; ať žije dělník největší dálky! ať žijou ti, kdož dovedou chtíti! ať žijou bdělí pracovníci, ať žijou sochaři, kteří odpichují přírodu bezprostředně, ať žijou synové pravdy, ať žijou pastýři, kteří zaskakují vlky.

Úhrnem: v bábelu uměleckých Salonů jest mnoho věhlasných a slavných dryáčníků. Je tu málo, velice málo umělců. Tito, jako vždy již od časů nejstarších, mají rodinu srdce a ducha, která pracuje a hledá s nimi.

Jsou to duchové něžní a nepřemožitelní.

Jestliže naši mistři jich nepomíjejí mlčením, pohrdají jimi zarputile, neboť vidíte, ti dobří, neznámí dělníci s jich upřímnou brázdou, hle, to trvá i po smrti, obnovuje se to jako pýřavka, jest to dílo ďáblovo, jest to proklaté hledání, svoboda, nade všecko opovrženíhodné, protože je nikdo nemůže umlčeti.

Dopřávám své myšlence oddechu.

Kmeny příjemně voní. Drahý pane Delvolvé, mezitím, co jsem Vám psal, tropila oblaka pošetilé kousky v haluzích dubů; zrudla a celý roj ptáků propukl ve smích.

Činím taktéž, protože jim rozumím. Mají les, mají prostor a hnízdo, mají „práci z lásky“, vznášejí se.

Nejsou Francouzy nebo kýmsi jiným, jsou ptáky, neplatí daně, nemají podpor, ani hodností, nechodí do školy, jsou v pravdě.

Zcela Váš, drahý pane Delvolvé,

Emil Bourdelle.

*) Republiky. Př.

*

TAKÉ „LA CHRONIQUE DES ARTS“ ZABÝVÁ se účelem a významem ankety a shledává, že jest nemožné vymýtiti položku Krásných Umění ze státního rozpočtu, neboť nejvíce tu vadí sami umělci. Kronikář provází celý spor málo, ale velice štiplavými poznámkami, upozorňuje, jak při každé příležitosti umělci toto zařízeni podporují. Rovněž tak správně vytýká státu smutné výsledky jeho objednávek, jimiž rozmnožují se bezcenné sbírky venkovských musei. Šťastná Francie! U nás znešvařují se tím způsobem musea, chrámy a veřejné budovy hlavního města.

*

RODINŮV MYSLITEL, ZAKOUPENÝ VEřejnou subskribcí, již uspořádaly „Les Arts de la Vie“ a k níž přispěla i Praha, nebude státi, jak se původně navrhovalo, na místě živého pouličního ruchu, ale umístí se dle rozhodnutí umělcova na místo vhodnější: před Pantheon.

*

V PROSINCOVÉM ČÍSLE MOUREYOVY REvue má Sartor stať o esthetickém citu Rusů. V protivě k mínění o svérázných a bohatých jeho zřídlech mluví o naprostém jeho nedostatku: jest prý zakrslý, není v něm síly tvůrčí. Plodí proto útvary chaotické, změtené a mlhavé. Původ ruského nihilismu, ničivého pessimismu, vidí pisatel článku v chabosti sil a odtud plynoucím nezdaru. Názory zde projevené vybízejí větším dílem k odporu, především dosti naivní tvrzení, že moderní ruské malířství churaví nemohoucností, ježto zanedbává linii, kresbu. Výtka může

býti pravdivou asi v tom smyslu, jako platí opačná vzhledem k malířství evropskému, na počátku XIX. století, kdy scházelo právě lineárnou převahou.

*

AUBREY BEARDSLEY

Několik poznámek k jeho výstavě ve vídeňské Galerie Miethke.

S pocity velmi smíšenými zastaví se před tímto vzácným umělcem grafickým člověk, jemuž, dosti vnímavému, neuniklo nic podstatně důležitého z kulturního vývoje posledních let.

Pomalu, docela pomalu pronikáme mlhu náboženského pojímání věcí a stoupáme do zdravého a čistého vzduchu, prosáklého slunečním jasem. Končí slavně první etapa lidského vývoje: přestává člověk náboženský. A člověk naturalistický připravuje se opatřovati si radost poznání methodou exaktních věd, šlehy ostře hvízdajícího biče strhuje závoje náboženských předsudků, jež mu kazily volný rozhled všímmírem, a chystá se řadou převratů socialních osvoboditi se také od předsudků hospodářských a politických.

Ovšem neuskuteční se toto osvobození člověka skokem. Proto ten dnešní tolik přechodný člověk, jenž sní o dobytí země a teprve včera proklestil si cestu z dusné a přece pro jeho přístupné nervy tak svůdné úpadkové atmosféry.

Chceme býti zdrávi, a jsme teprve rekonvalescenty, chceme býti svobodni a nemůžeme prudkým gestem přetrhnouti své řetězy, chceme býti silni, a ještě námi normalně neprobíhá vřelá krev. Nejsme prostě ještě s náš těžký úkol.

A právě proto máme svou nemoc dosud v dobré paměti, a máme tolik pochopení pro vše, co s ní souviselo a ještě souvisí, pochopení, kterého asi nebude již míti druhá, třetí generace po nás, vyšlá z krvavé lázně socialního převratu s nervy pevnými a méně snadno přístupnými.

Ta doba, kdy v moderních Sodomách vzdychalo se nudou a spleenem, kdy náboženské pojetí pohlavní neřesti, vyvrcholeno a oplozeno duchem dekadentního katolictví, vydalo své nejinteresantnější ovoce — tato doba nedávná je nám však ještě něčím více, než pouhou několikaletou nemocí lidského ducha. Je nám historickým momentem, kdy vysílená buržoasie měšťácká (— na rozdíl od buržoasie dělnické, která právě vzniká —) zmohla se na poslední dramatickou postoj před svým klesnutím v definitivní živoření. A je nám konečně také dobou, která ve své skleníkově vlhké a vůněmi přesycené atmosféře dala vzniknouti několika obdivuhodným umělcům.

K nim patří Aubrey Beardsley, visionář v oblasti pohlavní neřesti, jeden z nejposlednějších synů dekadentního katolictví umdlených duší. A my, rekonvalescenti, chápeme ještě zcela dobře tohoto chorého, jenž se nevyléčil, je nám dokonce ještě poněkud nevolno před jeho kombinacemi ornamentalního materialu, které přímo vyzařují perversnost, ale na konec zůstáváme nevěřícími, odkrývajíce jednostrannost, neuvědomělou machu a rozhodnou chorobnost těchto visí mladého muže, jenž zemřel v pětadvaceti letech úbytěmi, stav se před svou smrtí katolíkem. Tak tedy náš včerejšek sbližuje nás s tímto umělcem, zatím co naše dnešní touhy nás od něho odpuzují. Ale právě tento konflikt zvýšuje jen náš zájem pro něho, tím více, že musíme se obdivovati jeho delikatní kresbě, jeho smyslu pro ornament a dekoraci, jeho jedinečné schopnosti slučovati myšlenku a formu v celek naprosto umělecký.

Aubrey Beardsley přišel z téhož východiska jako zdravím kypící socialisté Morris a Crane, ale jeho chorobná povaha vedla ho mystickými mlhami Burne-Jonesa a příbuzných prerafaelistů a zavedla ho až k perversním halucinacím, jež jsou tak pitvorné v jeho drobných „bons mots“, dosahují však grandiosní sugestivní síly v jeho cyklu „Salome“, kde technika prozrazuje šťastný vliv umění japonského.

Nejoblíbenější zdroj moderní dekadence, hrůzný a špinavý majestát pohlavní neřesti, vylhaný perversním náboženským blouzněním, jest i jemu zdrojem hlavním. A tu není nezajímavo vzpomenouti jiného mistra grafiky, jenž týž zdroj nad jiné si oblíbil, Féliciena Ropse. Rops, zdravý Francouz, prohýří dobře své jmění, nastřádá si nové bohatství poznatků, aniž dá se jimi ochromiti, a uchovav si odvahu k novému životu pilného rytce, stává se přírodopiscem určitého socialního zjevu, smělým a vtipným pornografem. Ale Beardsley, nemocný Angličan, prchající z nudy londýnských klubů do Paříže Baudelaireovy a Mallarméovy, bičovaný pod uhlazeným zevnějškem prudkým slavomamem, trpí svými neřestnými halucinacemi, je dokonale súčastněný visionář v oblasti téhož socialního zjevu, jehož Rops je hodně objektivním přírodopiscem. A kdežto Rops nezachází příliš za meze reality, vyjadřuje se Beardsley symbo-

lickou řečí, kterou jeho záliba v ornamentech záhadně komplikuje a která, když byla také po nějaký čas vzdávala hold rokoku, teprve krátce před umělcovou smrtí se zjednodušuje.

Touto řečí delikatně poddajnou a sugestivně modulovanou líčí Beardsley the mysterious rosegarden, kde, co květ, to neřest, hřích, zvrhlé pohlaví, nikoli však sprostá realista příliš zvířecích úkojů, nýbrž nečistá vise, neskutečná a náboženský podmalovaná. Její myšlenkové jádro, rafinovaná konstrukce nemocných duší depravovaných náboženskými představami, není nám sympatické ani svým kalným původem ani svou pro nás již zcela průhlednou lží. Odstraňujeme pomalu ze svých slovníků slovo hřích a také slova neřest neužíváme tak zbrkle jako člověk náboženský; chceme-li pak poznati utajované hlubiny perversních povah, dáváme přednost vědecky vypravovaným románům v takové „Psychopathia sexualis" před nechutnými často halucinacemi degenerovaných, kteří ochuzují podstatně život svou jednostranností.

Ale je dovoleno snad, hlavně nám rekonvalescentům, říci někdy rozumu: Postůj. Chceme naslouchati sladce hrůzné hudbě hlasu a nedbati smyslu jeho slov.

Zbývá rozhodnouti, zda-li i smysly člověka cele již stopeného v slunečný zítřek, zůstanou přístupny visionářské hudbě ornamentů umění Beardsleyova.

Leden 1905. STANISLAV K. NEUMANN.

*

† FELIX JENEWEIN.

Umělecký život Jeneweinův právě jako samo jeho umění jeví se způsobem, v němž zásluha s přeceněním, přednost s nedostatkem zaměňuje se do té míry, že lze s těží rozhodovati, byl-li chápán příliš dobře nebo byl-li vůbec nepochopen; dokonce nelze již tvrditi, že by byli k němu vrstevníci méně spravedliví, nežli jsou dnes k umělcům jiným. Jedno třeba uznati bez výhrady: není u nás mnoho těch, kdož chápou svůj úkol tak opravdově, vážně, až přísně jako Jenewein. Pravda, jeho ideálu chybí půvab, lesk, vznět, churaví těžkými kalnými představami, nedovede rozehřáti, jeho teplo a jeho jas odráží se ústředím ideí chladných, šeravých, akademických. Jenewein vyhýbal se všednímu shonu, vytkl si svůj cíl, dal se cestou, již měl za nejlepší. Uznáte jeho přesvědčení, ale pozorujete, že tu pochodí lépe umělcova osobnost, a zkrátka přichází jeho umění. Tvůrce zastupuje dílo, neustále vtírají se momenty ethické a zatlačují do pozadí, cloní stránku esthetickou, neboť máte co činiti spíše s chtěním než s uměním; nepodaří se vám pozornost v uměleckém díle rozptýliti, navázati naň přímo, vejíti s ním v přímý a důvěrný styk; povstalo působením známých, historických mocí, zrodila je tradice, ne snad ona tradice, která dovede ožíti zcela novým činem, ale tradice mrtvá, tradice, kterou uložili do příhrad knihoven. Nezbudete se podivného pocitu: umělec zemřel včera, ale vám, již dnes se probíráte jeho pracemi, zdá se, jakoby byl žil před mnoha a mnoha lety, mimoděk zařazujete jej mezi Rethla a Cornelia blahé paměti, kdy hloubavý klassicism pohrdal přírodou jako Sokrates stromy, protože mu ničeho nedovedly říci. Ve stylu Jeneweinově postřehnete tutéž nechuť k volnému slohu přírody, a prvek romantický, v němž u Rethela se tají, nabývá suchopárného vzhledu; záliba pro zvláštní, neobyčejně vzrušující sujety německého romantika druží se k formálnému nazírání klassika. Od prvého záblesku myšlenky až do posledního tahu vládne zřetel theoretický; celkový rozvrh, jakož i provedení opírá se o známá komposiční pravidla; dle nich utvářejí se skupiny, týčí, kladou a ohýbají jednotlivé postavy, upravují se posunky, tlumočí výraz, rozvádějí linie, sestavují stíny, nanáší barva. Jest vám až líto tolika rozumu, srovnáte-li jej s dosaženým účinkem.

Obsahuje více vzpomínek než postřehů, oplývá studovanými obraty a nápady, a jest prost niternosti. Tu vám bije do oka tiepolovská silhouetta, tam zase vtírá se sartovské gesto, jinde rafaelovská draperie nebo dürerovská tvář. Celý vývoj umělcův děje se za těchto vlivů; hned na počátku, a není to slabost, nadchne se duchem Manesovým, hlásícím se v illustracích národních písní, sv. Václav shlédl se ve sv. Jiřím, a ještě později, v době zralosti, nezapomíná na svůj příklad z mládí: medailony evangelistů. Po Manesovi upoutává se jeho zájem na Ženíškovy malby pro Národní divadlo, a Ženíšek znamená v tomto postupu nejzazší krok, jímž přiblížil se přítomnosti. Zvolna vybavuje se z domácích vlivů, jeho schopnosti nabývají jednak síly, jednak osobitost jejich se zdůrazňuje; odtud béře se umělec směrem již ustáleným, počínajícím „cestou na Golgothu" a kulminujícím v „Moru", sledujeme-li jej časově a předpokládáme-li, že úspěch „Moru" a ohlas obdivu v řadách kritiky daly snaze umělcově zadostučinění za nepřiměřenou, jak se domýšlel, odměnu, nabídnutou uměleckou porotou jubilejní výstavy.

Mezitím bylo jeho uražené sebevědomí posíleno cenou Königswarterovou za „Dopoledne Velkého pátku" . . .

Jest zajímavo, při přehledu skončené činnosti

toho neb onoho umělce hledati dílo, v němž zračí se povaha umělcova ne snad nejnápadněji, ale v němž obráží se nejčiřeji, to jest, v němž maximum předností stojí proti minimu nedostatků, tak že jest možno na tomto základě učiniti si ponětí o ideálné podstatě jeho vlohy. Přihodí se, a to nejčastěji, že přes vyhlášené a známé výtvory dojde se k dílu na pohled nepatrnému a nepovšimnutému. Jde tu, rozumí se pouze o poměr hodnot dosti relativních, při čemž uchová si dílo závažné a pro výraznost karakteru umělcova zvláště významné tento svůj mimořádný význam, byť v něm vlastnosti vynikající byly provázeny rovněž tak zřejmými závadami.

U biblické postavy Jakubovy setkáte se se všemi, pro svéráznost umělcovy vlohy případnými a příznivými podmínkami . . . Muž v plášti, bezvousé tváře, ostrých, energických rysů, vroubené kosmatou hřívou vlasů, klečí v dokonalém profilu v pusté krajině, pravým kolenem spočívaje na zemi s vykročenou levou nohou s chodidlem vpřed posunutým, které s holenní kostí nohy pravé dotýká se právě kraje obrazu; prsty levice přidržuje si na prsou spodní roucho, pravice ohnuta téměř v pravém úhlu, a tak, že prsty jsou v jedné výši s rameny, třímá hůl s měšcem kolmo na zem opřenou. Již sám čtvercový formát napovídá ráz umělcovy tvůrčí methody, jest k ní klíčem. Na prvý pohled vnucuje se pravidelnost, odměřenost, úmyslnost. Sujet náleží oboru motivů, v nichž se umělci především zalíbilo: motivy vznešené, samy sebou zvědavost budící, nejraději biblické; v Jakubovi nelíčí se ovšem moment vzrušený, neděje se tu nic mimořádného, všelidsky významného, což právě dlužno uznati za přednost, ježto uvádí se tu na nejmenší míru, skoro nepatrnou a proto snad účinnou, výstřední rys Jeneweinovy fysiognomie, který v jeho známých dílech působí přepjatě, násilně, umělkovaně, mnohdy až nesnesitelně. Ve všech duní, brzy silněji, brzy umírněně, pathos draperií vystřídaný tu a tam neméně hledanou a vyzvedanou deklamací svalů, a nadnášený krasořečnictvím gest a pós. Výjimku činí historické illustrace, v nichž komposiční ohledy nederou se do popředí na prospěch přirozenosti. Volba látek allegorických, legendárních a biblických v prvé řadě, záliba pro velké děje, památné a slavné, dramaticky rozhárané, s tragickými konflikty odpoutaných přírodních sil, lidských vášní a božské moci, snaha strhující prudkost, a ohromující dojem tělesných a mravních katastrof z toho plynoucích, vyjádřiti pohyby a liniemi úchvatnými, co možná grandiosními a nemohoucnost podobné linie zachytiti a vystihnouti bouřlivý rhytmus forem bezprostředně, ale vypomáhati si osvědčenými prostředky starých škol, to vše vyvolává zvláštní pocit nesmířených, různorodých živlů, a nevyrovnaných nebo násilně vyrovnávaných protiv. Jestliže však umělec, jako v našem případě, spokojí se jedinou postavou a volí ke všemu ještě okamžik klidu, jakost, přílehavost jeho výrazových pomůcek, ukáže se ve světle mnohem příznivějším a připomene, že lze jich nanejvýš vhodně užíti tam, kde zvláštní povaha materiálu a způsob s ním zacházeti podobné vlastnosti přímo vyžaduje. Jimi zaručuje se jistý úspěch v oboru malby freskové, a z toho důvodu dlužno jen litovati, že Jeneweinovi nebylo k tomu poskytnuto příležitosti. Jeho práce nebyly by hyzdily zdi chrámové, jako tak mnohé dílo, které vydává se, aby ubohost naše v tom směru více vynikla, za moderní náboženskou malbu.

Lopotně článkovaná a uzavíraná komposice, umělkovaně kroužený a broušený styl, pokud vystříhá se krajnosti a nepřepíná se v hledané postoje a v theatralné zvraty těl, na oko zvířená, v podstatě střízlivá kresba, chudá, studená, vyzáblá barva, které přidělena úloha podružná, neurčité a zároveň tvrdé osvětlení, neústrojné se stanoviska principu přirozenosti, a nedůsledné svou povahou dekorativní, na ní však založené, všecky tyto příznaky umělcovy těžké letory nabudou významu, sama nepřirozenost se zmírní a co zdálo se vaditi, ustoupí, jakmile se přenese na stěnu připravenou pro fresku. V Jakubovi nevybočují prostředky ony z pravé míry, splývají a vyrovnávají se v dojem ušlechtilé prostoty. Jest patrna již v držení těla na zad vrženého s trupem trčícím rovně mezi nachýlenou hlavou a kolenem pravé nohy v tupém úhlu předsunutém, kde temeno hlavy nachází se blízko středu horního kraje rámce, a palce noh sáhají právě do obou rohů kraje dolního. Celek i jednotlivosti vyrůstají ze zřetelů předem vytčených a kupí se dle pevných pravidel a zákonů tvarové skladby; každý úd, každý posun, každý záhyb roucha, celý obrys, celé tkanivo linií podléhá přísnému určení rozvrhu a poměrů; i krajina musí podrobiti se přísné, asketické kázni, věc Jeneweinovi ostatně vedlejší.

Pod nízkým obzorem, nepatrnými výhledy v dolních koutech, prostírá se pustý kraj, překlenutý jednotvárnou oblohou s nezbytným typickým úzkým, protaženým mráčkem a napříč říznutým obloukem široké obrovské duhy, jakýmsi symbolem kreslířovy abstrahující, zjednodušující vlohy: sedm zřetelně čarami oddělených pásů, zbarvených více nebo méně tony neutrálními, šedivými, barvy červenavé a modravé, obvyklý to a mrtvý, tupý akord umělcova koloritu.

Nízko v levo vznášejí se dva ptáci; na všem leží tíha měřické vypočítavosti a přísné úpravy. Aby útvary a linie zřetelněji vystoupily, vytáhne se hlavní obrys silnou čarou. Antické zásady hrají tu přední role: kontrapost a parallelism, kontrast a eurythmie; dle této osnovy probíhají pak, váží se a rozuzlují a zaokrouhlují všecky linie. Zde konečně problém nepůsobí značných obtíží; hůře vyhlíží věc, když běží o to, uvésti v podobný drakonický soulad větší počet postav určených tlumočiti pohnutý děj. Potom vyklouzne vřeteno komposiční z rukou, a postavy řadí se, následují vedle sebe bez sevřené zaokrouhlenosti, jak formálné tak ideové; současně vychází na jevo chudoba invence. Vyskytují se podobné polohy, opakují se pohyby, vracejí se stejné typy, všude obchází známý duch akademismu.

Vytušíte jej i z Jakuba: vidíte, jak pečlivě, přímo pedantsky rozkládá se plášť v obrazce sestavené v pravidelné linie a plochy, vidíte s jakou schválností vede se jedna z hlavních linií v úhlopříčně od ramene v pravo dolů, druhá křížem rovněž z rohu do rohu; protínají se pod pravým úhlem u lokte pravice tím způsobem, že tvoří dvě základní trojúhelníkové skupiny. Část pláště od ramene k záhybu lokte, mezi rovnou svislou linií zad, upravena jest jako klidný podklad pro živé členění hlavy. Druhá polovice pláště skládá se již dvojnásobně, rozmanitěji shrnuje se její cíp přehozený přes ruku, ještě bohatěji viditelný kus roucha spodního; celá tato partie končí se na pravém koleně třepením. Na druhé straně dává silný jednolitý stín rozevlaného pláště pozadí pro modelaci levé nohy s vyznačeným lýtkem a s drobným motivem vázaného opánku, hůl oživuje jednotvárnost této massy; posléze nutno vypomoci si i mečem proti všemu zvyku a možnosti na pravém boku zavěšeném. Ohled stylisační vylučuje tu každý rozmar, každý nenadalý a volný projev přirozenosti, nebo alespoň připouští ji ve stupni co nejšetrněji odměřeném. Nicméně podařilo se mu vzbuditi slavnostní, prostou a přece vznešenou náladu pokorné síly a sebevědomé oddanosti, linie nesou se vážně s jakýmsi důstojně toporným švihem a zdrželivou rozhodností, z výrazné tváře mluví myšlenkami zaujatý duch . . .

Postavte proti tomu některý z kartonů „Moru", třebas obraz s mužem morem poraženým. Výjev tento, postava v elegantním oblouku na zemi shroucená, a obě zadní postavy hrůzou zachvácených soudruhů, jeden s vyhoupnutou patou a druhý s odmítavě rozpřaženou dlaní, působí nanejvýš divadelně křečovitou ztrnulostí živých obrazů, v nichž naučeně bezděčné, strojeně významné pósy jsou umělými náhradami, ne stylisovanými obsahy zjevů. Úsilí dosáhnouti velkého efektu rozepnulo a zprohybalo těla v nepřirozené, nemožné postoje, násilné obraty, a nemajíc po ruce dosti jiných jemnějších a mohutnějších názorných prvků, volí stereotypní odvozeniny a otisky: zaťaté pěsti, vyvalené oči, rozevřená ústa a j. „Mor" hýří a plýtvá křiklavými prostředky, pathos slaví v něm pravé orgie. Jediný akcent neozve se přirozeně, plně, ať jde o scénu, v níž rozpoutávají se nejprudší afekty a vášně, lidmi zmítající a smýkající, je porážející a drtící, nebo ať v protivě k tomu líčí se děs a hrůza zavládlého klidu. Podobné prostředky vyšly dnes z oběhu, vzbouzejí předem nedůvěru, pathos jich dojímá bombasticky. Postřehujeme i v pathosu Delacroixově cosi nám cizího, vývoj moderního umění, naturalism, vytříbil naše smysly pro nejmenší odstín umělkovanosti, hledanosti a jest tudíž přirozeno, že pokusí-li se kdo postupovati tímto směrem, a proč by se nepokoušel, dojde tím možná k novým, neobyčejným výsledkům, ale v tom případě bude mu vytvořiti si novou mluvu, hledati pro svůj pathos nový výraz, prohloubiti jeho spád, zčeřiti jej novým rhytmem, vzpružiti novým přízvukem . . .

Tak daleko umění Jeneweinovo, bohužel, nedospělo, proto přes veškeren svůj upřímně míněný vzlet nemůže českému umění plodných podnětů přinésti, nejsouc ani s to, aby dalo přítomnosti „možnost nových možností", vlastní to poslání uměleckého díla. Zdá se, jakoby na díle Jeneweinově duch přítomnosti se mstil, že se mu vyhýbalo a v minulosti kotvilo. Splácel stejnou mincí a hradí mu navždy cestu k srdcím budoucích. Žádný umělec nemine proudů současných beztrestně, a byť byl sebe nadanější. Máť zajisté přítomnost své právo na tolik uznání, kolik jej žádá umělec na ní. Pohrdati smí jí pouze odvážlivec, jenž jí zprvu sloužil, a jenž odvrací se od ní, aby dostal se — v před, aby došel — dále . . .

K. SVOBODA.

OPRAVA. V článku páně Svobodově „Meier-Graefe: Dějiny vývoje moderního umění" zůstalo několik nemilých chyb, z nichž opravujeme zde dodatečně aspoň nejdůležitější, které ruší podstatně smysl článku. Na str. 86. sloupec v pravo v 10 řádce s hora má státi: „učinil jej nesmrtelným", v témže sloupci ve verši má státi: „stíněné lesem vždy zelených smrků", na str. 87. sloupec v levo ve 4. řádce z dola: „Takovéto členční...", na str. 88 v levém sloupci 14. řádce z dola odpadá písmena ř před větou „Kein Mensch ahnt, was er will" a nahražena má býti uvozovacím znaménkem. Na str. 91. v 16. řádce pravého sloupce z dola státi má „že nenamaloval a nemaloval" a konečné na str. 92. v levém sloupci v 25té řádce s hora státi má „vítězíce tam kde oni podléhaji".



▪ EDVARD MUNCH ▪
VLASTNÍ PODOBIZNA.

NÁSILNÍK SNU.

NĚKOLIK GLOSS K DÍLU E. MUNCHOVU.

„Byl velikou ébauche, syrovým náčrtem nikdy nedokončeným; ale opravdu, čím jiným jest veliký muž?
CARLYLE.

První můj dojem z některých děl Munchových byl ten, že měl býti spíše zločincem než umělcem, a že ruka, která vrhá takto barvu na plátno, měla spíše vládnout nožem nebo metati pumy. Tyto práce jsou mu jen jakou takou příležitostí, aby zachytil a zachoval stopu svého vášnivě násilného gesta. Několik z nich jest monumentální karrikaturou a spíše kameny než obrazy: grandiosní kameny, z hruba jen přitesané, které metá malíř po lidech, po životě, po světě, po jejich lži, hrůze a hnusu.

Vysoká krása rady Hebbelovy, aby umělec z kamení, jímž po něm hází svět, tesal sochy, jest tu obrácena na ruby: malíř hází svými díly po světě a po životě jako kamením. Stoická moudrost Hebbelova jest tu obrácena v ničivou revoltu, která zabíjí umělecké dílo — zabíjí ovšem ne sprostě, nýbrž velce a tragicky: umělec metá jím a již proto je nutně roztřišťuje a dobrovolně obětuje; metá jím a proto již je podceňuje. Munch jest tu velikým, drásavým satirikem grandiosně tragických dimmensí, karrikaturistou nenávisti, která se obětuje a ničí sama velikomyslností své krajnosti. Ale právě proto otevírají tato díla dvéře pochybám, je-li Munch velikou výtvarnou potencí nebo přesněji a správně: velikým uměleckým Intellektem. Neboť otázka po umělectví jest konec konců vždy otázkou po moudrosti a to znamená: po smyslu pro poslední a vrcholnou účelnost. Otázka zní pak: není-li účelnější psáti satiry a pamflety než je malovati — rozuměj malovati tímto velikorysým uměním, které tíhne k freskové monumentalitě a volá přímo po zdech.

Ale to platí jen o několika číslech, o malém poměrně zlomku výstavní kollekce. Jest tu řada děl, které ukazují, že tento člověk, jenž maluje můru života, sám při tom posedlý upířími sny, dovede býti nejen malířem absolutní výtvarné potence, ryze malebného zření a hodnocení a žhavého výtrysku vlastních temných tvárných sil rassy, nýbrž i ve svých chvílích delikátním lyrikem podivně křehkého kouzla, poetou šarmeurem s pohledem melancholicky chápavým a jakoby hladícím a uspávavým. Chvílemi — jsou to ovšem intermezza — zdá se, že v tomto severním rebellovi a anarchistovi jest zasypáno cosi jako kus hellenské duše: jakoby nad mrtvé hladiny smutných a otrávených vod, kalných zrcadel vyhaslých nebes, vyplula chvílemi ženská hlava posvěcená jakýmsi bílým paprskem podivně přísné a čisté krásy i tragického utrpení — hlava, jejíž kouzlo, smutek a tajemství zdá se býti z téhož rodu, ale z vyšší sféry než kouzlo některých hlav Rossettiových.

A tento malíř strašidelných larev, popleněných vším děsem života, hlav jakoby nahlodaných a zvnitra podrytých — tento malíř lebek strávených žárem moderních pekel a takřka scvrklých v nich — tento malíř zhroucených těl vyssátých v jakýchsi tragických osudových lisech, jest autorem několika mužských portrétů, které jsou nejen úžasně malovanými kusy, celými výtvarnými díly postavenými na nohy s úžasnou nervovou hotovostí i sensitivností, ale i básněmi pravého moderního světáckého smutku a kouzla, psychologickými ne dokumenty — to by bylo málo — nýbrž paradigmaty.

A víc: tento člověk, jehož některé ulice

vypadají jako kulissy k loutkovým tragediím, glossujícím jakési strašné a surové vtipy osudu, má několik krajin a koutů krásných jakousi sváteční rajskou krásou, krásných krásou vonných zámořských ostrovů nebo těžkého tropického ovoce — a víc než krásných: šťastných jakýmsi pokojným a silným, předpotopním štěstím — štěstím, které vášnivější a světelnější krůpějí skanulo z moderních snad jen na pastoralia Gauguinova. V tomto člověku popelavých hrůz a šer naleznete nejen obrazy úžasně nervní potence, kouřící se ještě vášní života a mukou bytí, ale i několik míst plných absolutní barbarské nádhery barevné, teplých štěstím, — pokryl bys je dlaní — kde barva hovoří a zpívá o tom, že jest jen ssedlou krví slunce a hrůzou i radostí vášně.

A víc: tento člověk, který namaloval fantomatická rodinná dramata střízlivě studené hrůzy a jakési strašidelné nudy — pendant k literatuře starého Strindberga, ale ponořeného ještě o několik sáhů hlouběji do studeného bahna — tento člověk, který jakoby tu vylovil ne lidi, ale utopence a ne utopence, ale cosi mezi idioty a opicemi — týž člověk namaloval ten nádherný, veliký, necudně cudný akt v „Krůpějích krve“, tu pohádku krve a květ země, ten rozezpívaný zemský oheň, do něhož jest přimíseno cosi z toho, čím jiskří se hvězdy — ten akt, při němž musím stále myslit na mistry docela staré a docela velké, Giorgiona, Tiziana, Tintoretta, ne pro způsob malby, ale pro podivnou hotovost a nerozpolténou celost výtvarného cítění — ne pro způsob malby, ale pro její r a s s u.

Ano, tento člověk jest veliká é b a u c h e: půl dítě a půl stařec a při tom celý divoch. Maluje ne rukama, ale gesty, a ne gesty, ale instinkty. Maluje cosi drásavého: půl starý svět, půl nové peklo, něco, co bylo vykopáno z hrobů tisíciletí, a cosi, co vyvřelo teprve včera a je horké ještě a nemá ssedlých a pevných tvarů. Je současně střízlivý do drzosti a tupé nudy, i blouznivý do smyslné snivosti a pohádkovosti, nejstarší bláto světa i štěstí příliš horké a mladé a proto bez pleti a krvácející ještě. Jest malířem monumentální ohyzdnosti i křehkého charmu a kouzelné gracie. Jsou v něm obrazy rozbité na tříšť, zlomkovité a nevykoupené i neposvěcené, a několik jiných, které zní do dálky jako zvony a tyčí se jako sloupy.

Jest syrový barbar i raffinovaný dekadent, bytost chaotická i charakteristická, polobůh i polozvíře, spíš přírodní síla a výtrysk temných hlubin rassy, než ovládnutý kulturní svět a hvězda. Půl privilej, půl kletba a celý osud — slib, jehož naplnění teprve svítá.

* * *

Jak určit směr a místo, kde stojí tento člověk ve vývojovém dramatě uměleckém?

Jak určit scénu, kterou v něm snad připravuje?

Pokusím se o to tak, že jmenuju nejprve jeho p r o t i n o ž c e, typ, který vyvrcholuje v absolutní čistotě všecky tendence protivné tendencím Munchovým.

Myslím, že jest jím Velazquez.

Velazquez — č i n Velazquezův — jest v tom, že jest sama láska a sama úcta, sama spravedlnost a sama oddanost ke skutečnému dni zemskému, ke skutečnému světlu podnebeskému. Velazquez jest malíř nejintimnějšího kouzla skutečného dne, epik toho m y s t e r i a, jemuž se říká skutečnost, realita, denní světlo. Ve Velazquezovi není, přesně mluveno, barev: maluje jen atmosferu, stříbřité prochvění prostoru světlem, hudebně tiché jeho rozlití. Smysl jeho díla jest v tom, jak bylo pěkně řečeno, že vnutil skutečnost v meze umění a jádro jeho charakteru v tom, jak t i š e a č i s t ě leží jeho pozorující pohled na věcech.

Munch jest proti němu násilník snu, krajní subjektivista, člověk dramatického pathosu a křeče.

Munch neláká z věcí tajemství, nýbrž vnucuje jim svoje. Munch jest kolorista absolutní, symbolický a irreálný: barva není mu pouhým měnným jevem světa, náhodným a daným podkladem pro život světla a atmosfery a tedy čímsi relativným, nýbrž samou podstatou věcí: poznáním absolutním a vnitřním jako jest poznání hudební.

Barva u Muncha jest čistě vnitřní, hudební výraz věcí: v barvě zní mu podstata věcí řečí, od níž není odvolání.

Munch osvětluje často svět ne reálným osvětlením slunečným, nýbrž magickým kahanem své duše: dává mu mluvit pak o věcech ukrytých a podzemních.

Věci u něho doslova k r v á c e j í barvu, vykřikují jí svoji muku a tajemství svého bytí, mokvají jí jako svým utrpením. Mohutné a dramatické affekty a vnitřní roz-

vraty — vášeň, žárlivost, úzkost nebo vzpoura — zabarvují mu svět irreálným barevným pathosem, a barva není tu objektivným jevem, nýbrž lyrickým osudem: násilník snu.

Jest koloristou libovolným a svémocným*) — le coloriste arbitraire — abych užil terminu Vincenta van Gogh, tohoto ohnivého ducha a slunečného šílence, který skropil svým ohnivým a krvavým křtem nejedno dílo Munchovo: koloristou, který barvami vypravuje román svých citů a drama svého poměru k svému sujetu.

Znám všecko, co se dá namítati proti takovéto estetice — a přes to konec konců jest pravda, že veliká lyrická vroucnost a veliká vnitřní mythotvorná síla leží na této cestě — leží tam, třebas ji Munch sám ne vždy nalezl.

Nic nebylo by pochybenějšího než mluviti o této malbě jako o malbě „literární“ — o oné nemalířské větvi malby, suché a neplodně střízlivé a právem nenáviděné všemi, kdo ctí a milují vlastní horká zřídla podzemních tvárných sil. Munch jistě není „literárním“ malířem. Jeho obrazy nemají obsahů, nevypravují anekdot, dějů a historií — až na několik málo, ale i zde jest to spíš vnějším defektem vkusu, než vnitřní trhlinou v jeho umění.

Munch není malířem „myšlenek“, ale ovšem malířem myslivým a myslícím — rozumí-li se tím vášnivý dramatický vztah tvůrcův k jeho látce a k jeho umění. Proto vzrušují tolik některé jeho věci, vybuřují z člověka staré mrtvé vztahy, spínají se s ním teplými magnetickými proudy, porobují si jej jaksi osudně a hudebně: myslím, že jsou stvořeny pro básníky a literární tvůrce, ne aby jim pověděly themata a sujety, nýbrž aby z nich vybouřily jich mythotvornou potenci.

Neboť něco z této potence v nich žije. Nevypravují nic a o ničem, ale rytmují novým naléhavým rytmem tragedie instinktů, předou osudné legendy, sehrávají v barvách elementární a primitivné ballady.

Jest to potence, která jest vlastní jen zcela starým a zcela naivním. Připomíná mně Giorgiona, který mythologický nebo básnický děj, jak jej náhodou pochytil snad z vypravování některého humanisticky vzdělaného přítele, přebásnil tak strašlivě od kořene a tak individuálně horečně a tajemně, že dodnes prou se učenci, jaký jest obsah a sujet takového obrazu z Benátského Palazzo Giovanelli nebo Vídeňského musea.

Nekonečně bližší než literatuře jest toto umění hudbě. K hudbě má mnoho intimních vnitřních vztahů, ne ovšem ke spiritualistické symfonii, která přehodnocuje každý tón a pracuje jen stínovou essencí zvuků a citů, nýbrž k divoké a pestré lidové písni, která parafrasuje rytmicky a symbolicky typický děj, pracuje nelomenými barbarskými zvukovými hodnotami a přenechává jim, aby navzájem se sharmonisovaly, přinuceny nutností.

Munch vede si stejně: v nejlepších svých obrazech dochází k takovémuto koloristickému stylu, v němž barva jest více než barvou: kamenem ve stavbě, který nese a jest nesen, člení a jest členěn.

Ne vždycky podařilo se Munchovi dostihnouti této primitivní, ale svým způsobem grandiosní harmonie stylové: leckde se drobí. Ale kde se mu to podařilo, tam jest dojem při vší cizosti a barbarskosti veliký: tam jeho obrazy zní a se klenou, tam rozstupuje se a šíří se prostor kolem nich.

Zde jest pak slib nového stylu — stylu, který není ani starý styl lineárný ani styl umělého osvětlení, ani nový styl atmosferické pravdy — nýbrž cosi mimo ně a mezi nimi, cosi barbarského snad, ale také svým způsobem velkého a silného — styl, jehož prvky jsou dány samými výtvarnými cnostmi rassy, jehož základy dřímají asi v čisté nordické rasse Munchově jako dřímaly v čisté rasse Hollanďana Vincenta van Gogh.

* * *

---

*) Slovo toto jest z nádherného listu Vincenta van Gogh psaného z Arlesu r. 1888, v němž podává kus svého uměleckého kreda obdivuhodně jasně a velce. Část z něho otiskuje také Meier-Graefe ve své „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst“, 1. svazek, str. 126 v poznámce. Překládám odtud: „Na místě, abych se snažil podati přesně, co vidím, užívám barvy libovolněji, abych se vyjádřil silněji. Nechme toho jako theorie, ale dám ti příklad toho, co pravím: Rád bych namaloval portrét přítele umělce, který sní velké sny, který pracuje jako zpívá slavík, poněvadž jest to jeho přirozenost. Tento člověk jest plavý. Rád bych vložil do obrazu lásku, kterou k němu cítím. Namaluju jej tedy, jakým jest, jak věrně mohu — pro začátek. Ale obraz takto není ukončen. Abych jej dokončil, stanu se nyní koloristou libovolným. Přeženu plavost vlasu, dojdu k stínům oranžovým, k chrómům, k bledé citronové barvě. Za hlavou — na místě abych namaloval banální zeď ubožáckého příbytku — namaluju nekonečnost, udělám prostě pozadí z nejbohatší, nejintensivnější modře, jíž dovedu vyrobit, a touto prostou kombinací plavá hlava svítící na tomto bohatém modrém pozadí dostane tajemný účin jako hvězda v hlubokém azuru.“ A dále vykládá, jak stejnou methodou vnitřně symbolickou (a tedy násilnou a libovolnou jen s hlediska nesúčastněného a cizího pozorovatele, ale hluboce osudnou se stanoviska vlastního) maluje sedláka jihu „v plné peci žní“, — bytost epickou a heroickou. „Odtud oranže blýskající jako rozžhavené železo, odtud tóny starého svítivého zlata ve tmách.“

Jest dvojí chybná posice, kterou lze zaujmout k tomuto umění — a obojí byla zaujata u nás.

Jedna nechce vidět vůbec žádné spojitosti mezi tímto dílem a posavadním světem výtvarného umění: pokládá je za čirou anarchii mimo čas a mimo prostor, za cosi, co přetrhalo všecku souvislost. A pravdou jest zatím opak: umění toto sáhá daleko hlouběji než průměrné umění dneška k samým kořenům rassovým a váže se s nimi s vášnivostí dnes skoro neznámou. Kdo umí vůbec vidět a pozorovat, vidí, že Munch jest jen, řekl bych, výbuchem rassy, výtryskem jejího podsvětného, dlouho ukrytého ohně, prvním vylitím jejich tajemných sil — pokusem o jejich první organisaci ve sféře vědomého a volního umění. Řada vztahů váže toto umění s celou poesií i kulturou nordickou: je-li tento umělec anarchistou, jest jím jen jako básník svojí rassy, jako první stupeň, na němž se organisuje chaos . . . organisuje a překonává.

Dílo toto jest jistě cizím běžným formám a způsobům dnešního malířství, ale není cizím samé jeho podstatě, jeho základnímu smyslu a tradici. Přerušuje-li toto dílo s čím souvislost, jest to jen dnešek, včerejšek nebo předvčerejšek . . . ale ne minulost, veliká kořenná minulost: ukázal jsem jak celostí svého malebného zření a naivností svého vnitřního varu připomíná právě zcela staré a zcela naivní.

Sám nejzběžnější přehled tohoto díla ukazuje ostatně, že i Munch jest zjevem vývojovým: to jest, že opsal a opisuje dráhu, kterou se organisují jeho síly. A dráha ta jest patrně cestou ke stylu a k rytmu.

Druhé stanovisko stejně pochybené mluví při Munchovi o uměleckém „pokroku“, kterým překonává prý veliké umělecké zjevy minulosti: jde prý za ně, jak se říká. Munch jest ceněn jako „průkopník pokroku“, jak zní nevkusný a prázdný tlach jakési patokářské a plebejské umělecké filosofie, která u nás řádí.

Rozlívá se ve mně pokaždé žluč, kdykoli slyším nebo čtu tuto hnusnou frazi, která znemožňuje nebo od základu kazí každý opravdový a bohatý pohled, každý naivní a čistý pohled na kterýkoli umělecký zjev. Část naší kritiky mluví o „pokroku“ v umění s triviální pohodlností a suffisancí, která jest snad na místě v hovorech o technice nebo mechanice, kde opravdu stroj nalezený dnes zabíjí stroje nalezené včera a ventil novější soustavy má za následek, že ventily starší soustavy házejí se do starého železa — ale v umění jest prostě absurdní.

Neboť v umění jest tomu právě naopak: sama krása a samo mysterium umění jest v tom, že žádný opravdový veliký a celý čin nemůže zde býti překonán nikým a ničím a stojí pro věky, svět pro sebe a ze sebe, celý a dovršený.

Kým jest překonán ku příkladu Leonardo da Vinci nebo Rembrandt? Vinci, který z umělého osvětlení činí princip stylový a Rembrandt, který tímto principem, neuvědoměle ovšem, básní své magické kusy? Překonává je Velazquez, který stvoří nový styl přirozeného a pravdivého světla podnebeského, zabíjejí je francouzští impressionisté, kteří vytěžují tento nový princip a vyvíjejí z něho všecky možnosti a důsledky?

Proto také Munch nevyvrací a nepřekonává nikoho — právě jako jej nevyvrací nic a nikdo.

Umělecký rozvoj! Jak bázlivě a jak uctivě, s jakou úzkostlivostí mělo by býti bráno na jazyk toto slovo! S vědomím, že zde stojíme u brány samého tajemství všeho duchového života na zemi, uprostřed vlastního metafysického dramatu. S vědomím, jak tajemné a křivolaké jsou dráhy, jimiž se směňuje a zúrokuje umělecký čin — skutečné „pěšinky srdce“ — s vědomím, že děje se to ne přímočarým postupem, ne jeho mechanismem a setrvačností, nýbrž hrůzou a překvapením dramatických peripetií. S vědomím, že je-li kde slovo „pokrok“ směšné a prázdné, jest to právě zde: sláva, krása a tajemství umění jest v tom, že jest vyjmuto z té nudné triviality, podle níž má vždy proti pátému lednu pravdu dvacátý únor a proti dvacátému únoru osmý březen.

Munch jest z rodu nasilníků snu, a u těchto jest problem, jak se přičleňují k vývojovému dramatu uměleckému a jak dílo jejich se tu směňuje a zúrokuje, zvláště záhadný a tajemný, hodný chvíle zamyšlení.

Osamocení stojí vždy mimo tok a týčí se v tvrdé a hrdé póse: těžce a nesnadno s ním splývají: bývají osudem zítřku.

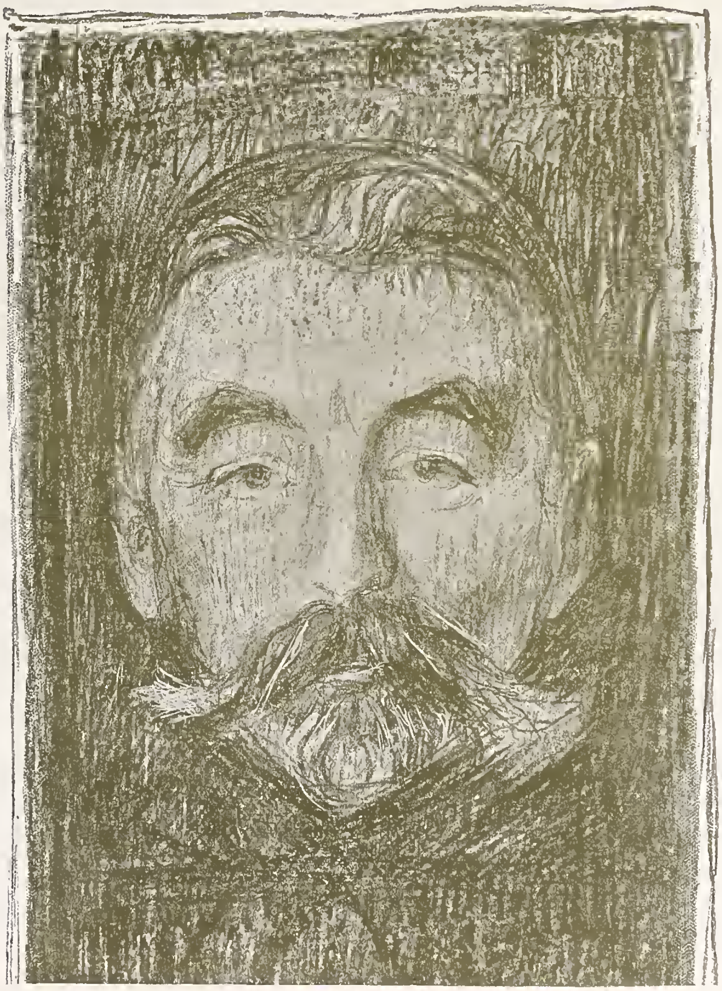
Abych uvedl sám pratyp a nejvyššího representanta takovýchto výjimečných

umělců a duchů — násilníků snu — Michelangela: kolika lidem, nedorostlým jeho síly, byl k záhubě? Kolik umělců ubilo a stroskotalo se jen tím, že jej spatřilo a bylo k němu přitahováno, že chtěli a nemohli, nedovedli jíti jeho stezkou? Jako můra ležel na rozvoji věků, vypíjel jejich vývojové možnosti. Neboť jest třeba míti odvahu a domysliti tento vývojový paradox umělecký: násilníci snu tarasí spíše vývojové dráhy než je rovnají a usnadňují a spíše zabíjejí možnosti zítřku, než aby je připravovali. Jsou to doslova lidé osudoví vším všudy.

Jak zásadně jiné jest postavení Velazquezovo, tohoto genia z protivného pólu! Jak čin jeho — třebas po dvě století ležel ladem neoceněn a nepochopen — jest směněn cele a bez zlomků, vykořistěn methodicky skoro v devatenáctém věku!

„Sei ein Mann und folge mir nicht nach!“, tato nádherná slova, která řekl Goethe se zřetelem k svému „Wertherovi“, má právo opakovati Munch s akcentem pýchy, která jest v nich, a my s akcentem moudrosti, která jest v nich také. Následuj jej jen ten, kdo musíš — kdo jsi k tomu předurčen celým svým nitrem a všemi zákony jeho druživosti a slučivosti. A následuješ-li jej, věz, že jdeš cestou dramatickou a osudnou.

F. X. ŠALDA.



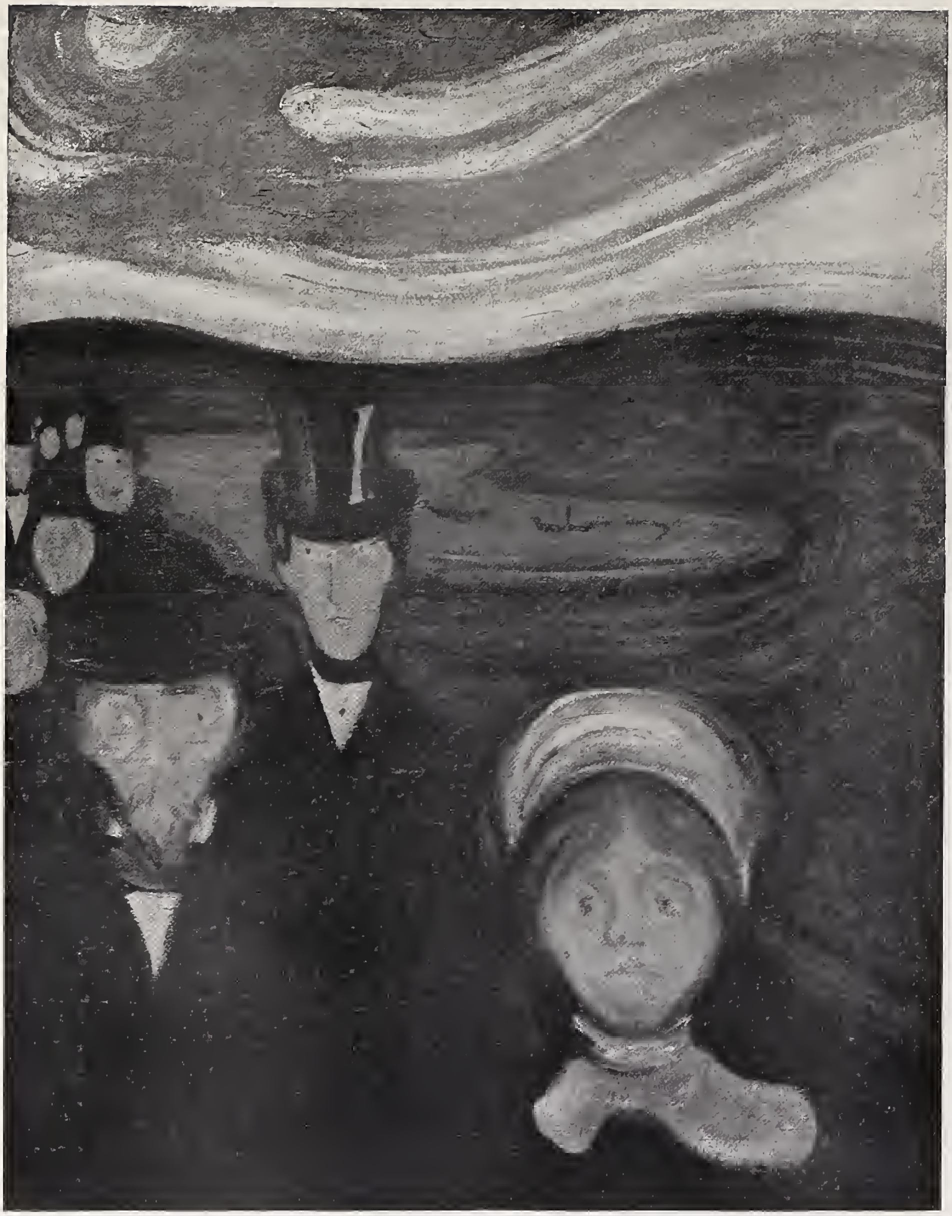
EDVARD MUNCH.
BÁSNÍK MALLARMÉE.



■ EDVARD MUNCH. ■
MALÍŘ SCHLITTGEN.



EDVARD MUNCH.
RODINA BOCKOVA.



E. MUNCH.
ÚZKOST.



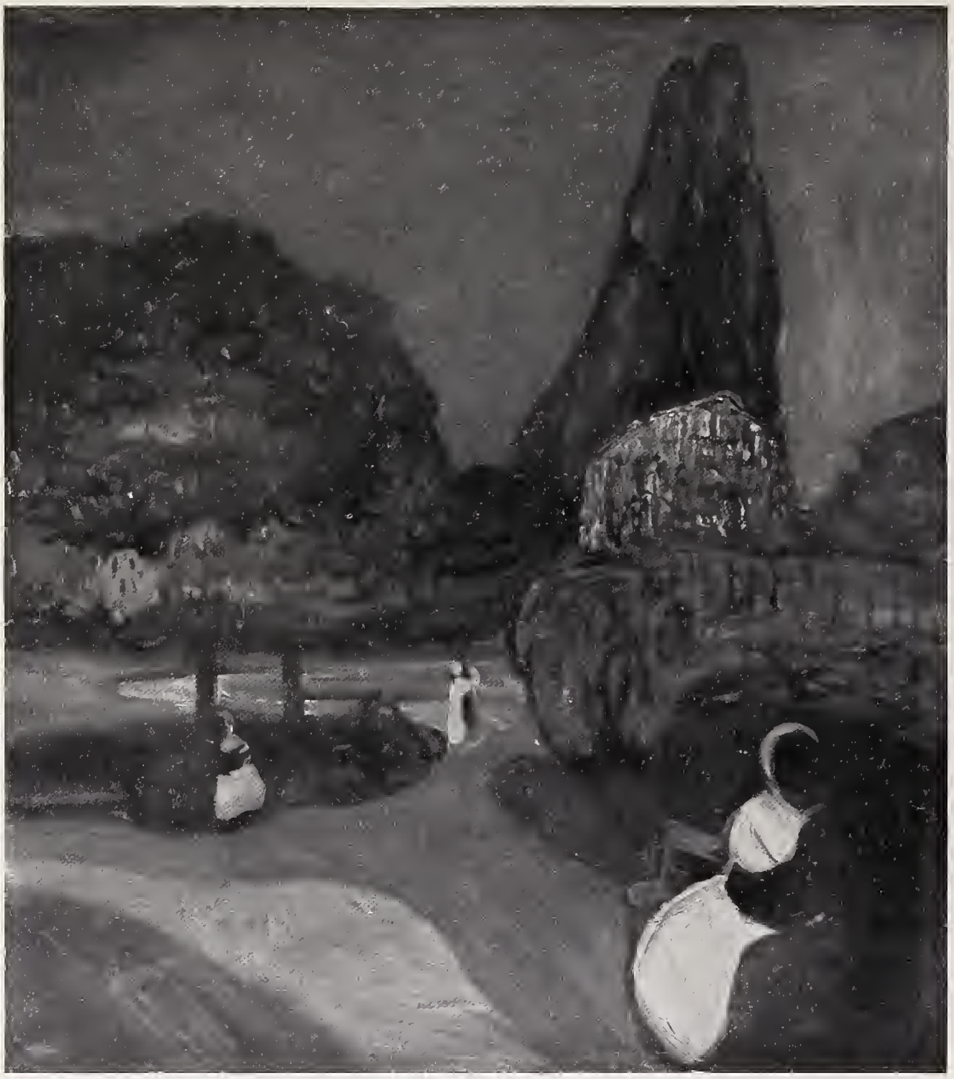
EDV. MUNCH.
▪ MATKA. ▪



EDVARD MUNCH
TANEC NA BŘEHU.



EDVARD MUNCH.
KRŮPĚJE KRVE.



EDVARD MUNCH.
HÁJ STUDENTŮ.



EDVARD MUNCH.
VEČER V AASGARDSTRANDU.



EDV. MUNCH.
MELANCHOLIE.



ED. MUNCH.
LITOGRAFIE.



ED. MUNCH.
PODOBIZNA.
(PŮV. LEPT).

VOLNÉ SMĚRY

MILOŠ JIRÁNEK:

POTULKY A DOJMY.

ŠTVANICE. — Ohromně se mění Praha za posledních let. Nejen historická, ale i málo známá, chudá; nové stavby, nábřeží, regulace změnily Podskalí, Vyšehrad, čtvrť Vojtěšskou, nové komunikační linie odvedly život. Od té doby, co byl postaven nový most a vedena po něm elektrická tramway, odlidnila se moje Štvanice. Všechen proud žene se teď jediným bystrým pásmem a nerozlévá se už tak volně a široce jako kdysi, kdy stará lávka dodávala bezplatně příliv z Petrské čtvrti, a u starého přívozu nechvatně hromadila se skupina pro chystající se k odjezdu loďku, která se za chvíli střetla s druhou s nákladem z Holešovic. Mnoho způsobila už prostá změna horizontu; dnes vede přes ostrov vysoký násep, spojující oba díly mostu, a passanti, kteří před lety s potěšením a povlovně se loudávali oklikami dole po ostrově, přejdou jen svou určitou rovnou čarou a dívají se s výšky na místa bývalých promenad.

A přece jaký tu býval život v sobotu a v neděli; v letní soboty zvláště, kdy se z Holešovic od výplaty valily zástupy a loďky zatížené až po okraj nestačily ani množství a jeho dobrému rozmaru. Na nevelké prostoře mezi oběma restauracemi tísnívala se pro ten den celá národní slavnost se známým příslušenstvím; kolotoč, zvěřinec, americká vzduchoplavba zachycovaly publikum hned s kraje u přívozu, a cesta podle první restaurace k lávce byla vroubena boudami, váhami a siloměry. Specialita, „siloměr na facky" byl zvlášť oblíben; vidím ho ještě: statný, důkladně vycpaný panák sedal tu v pose Ramsa s hieratickou vážností a s ohromně spokojeným, blaženým obličejem, tváře nadmuty k prasknutí; čím silnější rána, tím neodolatelnější pro vděčné publikum byl dojem tohoto šťastného obličeje vykrouceného až do zad a rozhlížejícího se vypoulenýma očima po divácích.

Americkou vzduchoplavbu řídila tam dlouho objemná matka, let asi čtyřiceti, s nadějnou dcerou; matka spokojená a patrně jasných životních názorů; dcera omrzelá, s neklidným a jaksi napjatým výrazem v obličeji; kontrast těch výrazů v tvářích tak si podobných mne tehdy dost intrigoval, ale má sobotní pozorování nevyjasnila tolik, kolik jsem čekal; ani v galánech, kteří se dvořili střídavě matce i dceři, jsem se nevyznal jasně. Opustily obě po čase vzduchoplavbu a našel jsem je znova u zvěřince; matka se uchytila definitivně v panoptiku a dcera mne jednou později obsluhovala pod vzdušným stanem „kavárny kočujících umělců" u druhé restaurace, kde bývala pravidelná athletická a ekvilibristická představení pod širým nebem. Zajímal jsem se o dobrý sport i o výkonné síly; umělci se scházívali ve zmíněné kavárně, dívka podávala kávu a poslouchala trefné komplimenty s výrazem stejně omrzelým — a přece kresba úst a brady slibovala tolik temperamentu!

Nedělní život byl aristokratičtější; une tenue délabrée, proti níž nebylo lze ničeho namítati v sobotu, nebyla by se v neděli dobře snesla. Tu nastoupily toilety z tuhé jako prkno látky, která se lámala v nemožné faldy a mordovala svou neohebností ubohé údy, límce a manšety štráfkované, kravaty raděj barevnější — růžová se zelenými výložky byla jeden čas v modě. V ženských úborech velká rozmanitost a muziky v každé restauraci, a s nimi někdy i ta divná pohřební veselost, která bývá vlastní všem, kdo celý týden namahavě fysicky pracovali. Ale to jen odpoledne v těžkopádných začátcích; k večeru býval i sabbat.



E. MUNCH.
ŽÁRLIVOST.

Za to pondělí bylo idyllické, zvláště v partiích u „Ptačí louky". Tam se bílívalo prádlo, věšelo na šňůry mezi stromy a svítilo zdaleka tím známým konejšivým leskem bílých skvrn v syté, tam trochu našedlé pražské zeleni; a pradleny z Petrské čtvrti měly po neděli unavená, protahující se gesta a posy v odpočinku a pohodě skoro animalní, při lehké a nechvatné práci v dopoledním slunci nepalčivém.

A vedle pod železničním mostem bývalo ještě klidněji; zeleň tam u vody byla už docela svěží; rameno řeky proudilo mělce a bystře a prorývalo stružkami travnaté nánosy. Sem tam se v zeleni zakmitla košile, začernal kabát; vyspávali to po neděli na ničí půdě lidé dost neurčitých socialních postavení, ale patrně klidných svědomí a nepříliš hloubavých myšlének. Na mostě v určitých pauzách rachotily vlaky, ale to se v hukotu vody dost ztrácí, máte-li ucho tak při zemi.

Špice ostrova za ledárnami bývala už docela pustá; snad někdy chůva s dítětem, pensista, student před zkouškou. Dvakrát jsem zastihl malý tábor; nějaký soukromý athletický kroužek Bivoj nebo Žižka konal v plein-airu svoje cvičení. Byli jen čtyři, v letech mezi šestnácti a dvaceti, vysvlečeni po pas, v trikotech i bez nich, ale všichni s obligatními páskami přes zápěstí. Přihlížel jsem z dálky uctivě a znalecky.

Svůj charakter měla i plovárna, s bassinem, kde bylo v horní části vody na dva metry a v dolní po pás, a s kabinami nahoře na ostrově, které se po sezoně neodklízely. Působily zvětralým dojmem prastarého přežitku z minulých dob i kultur; i čas je šetřil. Na otevřené chodbě u schodů hrávala tam kasírka ke čtvrté hodině partii taroků s denními hosty; starší, vážní pánové vyhlíželi velice důstojně v předepsaných plavkách a kontrastovali výhodně s její plnou toiletou.

Za první restaurací k Eliščinu mostu stávaly dvě ohrady; větší hostívala karavany cizích pronárodů, Beduinů, Ašantů i Suahelců. Mnozí se zdrželi hezky dlouho, dobře zdomácněli na ostrově a odvezli si i svoje fotografie od Rosy Grünberger na památku. Seznámil jsem se trochu s výpravou Kabylů; nebyli, tuším, všichni autentičtí. Obě dámy výpravy, la belle Khara, flegmatická, nemladá a tučná, ale opravdová krasavice, a druhá, suchá, mladá a



E. MUNCH.
▪ ULICE. ▪

bystrá Alžírská židovka, spolu soupeřily a hrály svoji malou komedii velice civilisovaně. Mezi domorodými dámami ostrova měl úspěchy, a tuším dost positivní, krasavec černoch. Druhá ohrada byla menší a ještě nedbaleji stlučena; byla to cyklistská dráha pro začátečníky, s mizernou boudou, která sloužila za šatnu i skladiště a s mladým trainerem statných údů a tetovaných paží; v dressu dost rozbitém vyhlížel stále ještě záludně. Klientela byla ku podivu elegantní a rekrutovala se z paniček orientálního původu a smyslně vykrojených nozder.

Ohrada trvá, je natřena modrozeleně a uvnitř jsou tennisové courty, které se ostatně rozšířily po celém ostrově a zušlechtily nadmíru jeho proletářský charakter. Za mých časů býval tam jediný, u vchodu na lávku, se stálou, elegantní sobotní společností, kterou velká drátěná i provazová síť jakž takž dělila od nás plebejského světa, když jsme se kolem valili proudem z restaurace.

Hodně se změnilo, jediná, nejkonservativnější část populace přetrvala beze změny. Rybáři na udici, vážní čápi, stáli včera na těchže místech a stejně po kolena ve vodě, jak jsem je opustil před pěti lety. O živote kontemplativní! I nejvyšší ostrůvek u jezu, zaplavovaný často a omílaný přívaly, si v celku svůj ráz zachoval.

Vynoří se každého jara panenský z potopy a zaroste nedotknutou a bujnou vegetací. Když opadnou vody, oschnou vrcholky a proud mezi ostrůvkem a pevnou zemí se rozdělí na drobné potůčky, lze přeskákati s mokrýma nohama a s trochou gymnastiky. Krásně se tam vylehávalo na písčitém náspu; prozahálel jsem tak nejednu hodinu hledě pod rukou na vodu, jak se valí vraty jezu, na most a královské obrysy Hradčan na obzoru, a poslouchaje v hučení vody těžký dusot povozů a cinkání tramwaye na Bělského třídě. Byl to kout nerušený. Tam vystupovali leda z nutnosti Podskaláci, když se jim na jezu rozbil vor a koupali nohy, anebo byla-li voda příliš nízká, přešel někdy z ostrova některý občan a zalezl diskretně do křoví; zpupné to radosti venkova uprostřed Prahy.

Zpozoroval jsem tak jednou dva vytržené listy papíru téměř na dosah s místa, kde jsem ležel — nadměrné dva listy, — a se zvědavostí, kterou ve mně vždy budí



E. MUNCH.
KOUPAJÍCÍ
SE DÍVKY.

potištěný papír, natáhl jsem se pro ně. Byly to dvě stránky Iliady.

*

O DEFINICI UMĚNÍ. — Kdyby si výtvarníci zvykli formulovat čas od času svůj pojem o umění, nebo svůj osobní ideal, byla by to asi snůška velmi bizarrní. Vzpomínám-li, kolik různých mistrů jsem zbožňoval průběhem let, protože jsem v každém z nich viděl uskutečnění aspoň částečné toho, co mi kmitalo dost nejasně v mysli, a jak dlouho trvalo, než jsem pochopil, že u všech těch tak různých individualit obdivuju v podstatě jedno a totéž, — je to přehled dost směšný a poučný. Ale dnes bych řekl asi takto:

Jsou jisté sváteční chvíle a nálady, které dodávají životu ceny. Takové chvíle jsou v životě každém — zdá se mi, že má dnes takovou také můj domácí. Je pondělí a on je Slovák a krejčí — nálada se jeví na venek tím, že vypřáhl z práce a spil se do němoty. —

A z těch momentů nadšenějšího a intensivnějšího života zbyla některým touha zachytit nějaký stín v upomínku a memento sobě a jiným. Vyskytují se i lidé, kteří v pevné naději, že jim budou rovněž takové chvíle dopřány, učí se už napřed způsobu, jak je potom zachytit a technicky zrealisovat — jako se voják učí exercírce pro možné bitvy budoucnosti.

Jenže jedněm pro stálou přípravu nezbude času žít, druhým se zamění pomalu technika za obsah a oni, kroužíce slova nebo zdobíce voňavkové flacony, zapomenou zcela na vůni — a máme professionaly, kde jsme zvykli hledat umělce. Ale je to zvyk špatný a nedobře se vyplácí stálým zklamáním.

A zatím míjíme mezi lidmi každodenními ty, kteří dovedou vycítit životnou krásu, aniž si učinili řemeslem její hledání, a kteří jsou umělci pro sebe sami. A jen čas od času někdo z těch vzácných zabloudí mezi professionály, promluví jejich žargonem, který zní v jeho ústech novým a čistějším rythmem, a v jeho díle žije pak ryzí a kouzelné, co je dnes u mého domácího jen hrubým opojením.

*



EDV. MUNCH.
MĚSÍČNÁ NOC.

NEKROLOG. — Bylo to na Uherské Slovači, na Myjavě, když jsem se dozvěděl z postskripta v dopise, že před dvěma týdny zemřel Whistler.

Odpoledne bylo nedělní a deštivé a hrály se kuželky na zahradě u Slavíků. Déšť se spouštěl hustěji a stříkal štěrbinami v prkenné boudě, a společnost se dohadovala nerozhodně, má-li se vytrvat quand-même nebo snad sednout uvnitř ke kartám. A co vy, pan maliar, obrátí se najednou Paulini ke mně nečinnému, na co myslíte. A mně vyjelo zcela mimovolně: Whistler umřel. — A kdo to byl? — Malíř, Amerikán. — Ale to ho půjdeme zapít! rozhodl Paulini vítězně — a šli jsme.

Když stála první láhev na stole, společnost se rozdělila; činnější zasedli do rohu ke kartám, poručili si také jednu, vedle jsme sedli my a tři občané mně ostatně zcela neznámí — Paulini nalil všem a sklenky se zvedly: Tak tedy, pan maliar, ať žije ten — ako sa volá? — James Mc. Neil Whistler, odpovídal jsem poslušně, a začala pitka.

Okolí bylo hlučné, ale nevyrušovalo ze vzpomínek. Viděl jsem v Paříži jednu z jeho prvních prací, Femme blanche u zrcadla; malý obrázek z let šedesátých, barvy krásně emailové, s červenou notou malé japonské vásy na zrcadle a s karmínovým tonem azalek v pravém koutě. Nedaleko visela jeho velká vlastní podobizna, štíhlá postava, halící se trochu zimomřivě do svého kabátu, její ruce byly malovány zázračně, ničím, vůlí.

Vzpomínal jsem na jinou jeho vlastní podobiznu, po půl těla, s měkkým kloboukem, z mladších let, kdy ještě dal někdy vyvříti svému temperamentu a dopřál volnosti štětci — on, vedle Degase a Fantin-Latoura nejdisciplinovanější a nejdiskretnější z moderních mistrů. Kouzelné bylo jeho vedení štětce, a o barvě a její dematerialisaci věděl snad stejně mnoho jako Velasquez, jehož byl beztak nejlepším vykladačem. Nebe nad jeho krajinami je vždycky bohaté a klidné; vidím ještě ty klidné obláčky nad jedním zbrázděným mořem; a noci jsou prů-

hledny ve svojích tajích, leda že docela ztemní, aby jimi zableskla a rozstříkla se zlatá raketa.

Paulini přece vytrhl chvílemi: Ťukněm si, pan maliar! Ať žije ten . . ako že sa volá? — James Mc. Neil Whistler, odpovídal jsem k jeho zábavě a potěšení, zvedaje vždy dolitou sklenici, a to jméno, které nikdo u stolu nedovedl po mně opakovat, nebo marně zkoušel s dobrácky posměšným smíchem, ozývalo se tak chvílemi jako refren básně, kterou jsem jen já v tichu poslouchal. Whistler, James Mc. Neil.

Jeho lepty, někdy příliš preciosní, měly často přec bohatství Rembrandtových přítmí, která on prozářil reflexem plein-airu. Jeho Benátské kouty jako by zapomněly čas i život ve svém nehybném tichu.

Jen Carrière žije stejně bohatě za šera, jako žil on, ale jeho šero bylo prosyceno větším světlem a menší bolestí než Carrièrovo. Whistler byl příliš kavalír, než aby přiznal na venek ze svého smutku víc než mu slušelo.

Své umění si on zachoval ryzí; svůj neklid, sarkasmus, nudu, bolest i vztek, všechno si vylil v životě, který považoval jistě za lhostejnější a méně cenný svého díla; v životě snad slaboch, snad dandy nebo ironik, v umění byl vždy suverenně mužem, jenž není otrok vášně.



▪ E. MUNCH. ▪ PODOBIZNA SPISOVATELE PRZYBYSZEWSKÉHO. ▪



EDV. MUNCH.
▪ UMÍRAJÍCÍ. ▪



EDVARD MUNCH.
TANEC ŽIVOTA. ■

KRONIKA.

RICHARD MUTHER:

ADOLF MENZEL.

Přece tedy se nemohl dožít svých devadesátých narozenin. A ještě před několika týdny byl k závidění statný. Téměř každého večera bylo možno potkat starého Menzela mezi jedenáctou a dvanáctou na Friedrichstrasse. V sychravém chladnu měl obyčejně na sobě tenký světlohnědý svrchník; chodil z restaurace do restaurace, aby snědl vše, co bylo na jídelním lístku. Zdálo se, že podivuhodnému muži je údělem nezničitelné zdraví, nevyčerpatelná životní síla. Nyní zavinil světlohnědý svrchník přece jeho smrt. Nachlazení z nočních toulek mu zabránilo dosáhnouti stáří Tizianova.

Musím doznati, že jsem se nikdy nedovedl příliš rozohnit pro Menzelovo umění. Snad proto, že jemu samému se nedostávalo jakéhokoli tepla, jakékoli srdečnosti. Menzel byl geniem píle. Pitvaje stopoval ostrými skly svých brejlí život, a vše, co zpozoroval, zachycoval s nejúzkostlivější přesností na papíře. Nazval-li kdysi impressionism uměním lenosti, vyložil tím nepřímo podstatu svého vlastního umění. Neboť nikdy se nedovedl povznésti k představě, že je vyšším uměním sporými prostředky suggestivně působit než oslňovat spoustou detailů. Nikdy se nepokoušel o velký cíl moderního umění, o expresssion par l'ensemble. Bylo mu skoro tupým potěšením, když se mu podařilo s nejmožnější přesností nakreslit detaily ušního lalůčku, a se stejnou tupou radostí se lidé dívali na jeho obrazy. Vždy tomu ostatně bylo tak, že obecenstvo cenilo výše umělecký kousek než umělecké dílo, že měřilo cenu obrazu námahou, již vynaložil jeho zhotovitel. Z tohoto důvodu obdivovali již v sedmnáctém století Gerharda Dou-a více než Franse Halse a Terborcha; z tohoto důvodu postavili v dnešní Francii přesného Meissoniera výše než Maneta a Degase. A z téhož důvodu cenili němečtí sběratelé tak vysoko Menzelovy kresby. Dal jim příležitost, aby si hráli na znalce umění; mohli vytáhnout z kapsy lupu a zvětšovacím sklem hledat věci, jichž pouhé oko nevidí. Tak byl příčinou, že opět byla zaměňována geniálnost za píli, že opět byla řemeslná dokonalost, překvapující věrné zobrazení lhostejných věcí pokládáno za umění. Pochybnou poklonu, již učinil Charles Blanc Ingresovi: „Cher maître, vous avez deviné la photographie trente ans avant qu'il y eut des photographes“, tuto pochybnou poklonu bylo možno daleko větším právem učiniti Menzelovi. Jako živoucí camera obscura, jako fotografický aparát, který se stal člověkem, šel malý mužíček životem.

Ovšem, všechny tyto úvahy nemohou nic měnit na faktu, že Menzelova tvorba přece velmi mnoho znamenala. Je v tom cosi podivuhodného, ohlížíme-li se na tento život, sledujeme-li, s jak umíněnou pevností karakteru šel Menzel od mládí svou cestou. Jak známo, spadá prvé mistrovo vystoupení zpět v léta, kdy za cíl malířství pokládali illustraci světodějných událostí. Böcklin karakterisoval kdysi tyto Menzelovy obrazy z dějin slovy: „To je velký učenec.“ A tím je vskutku udáno, jaké zvláštní postavení zaujímal Menzel již tehdy mezi malíři své doby. Abychom dějiny mohli malovat, musíme je znát. Nemůže říci však o sobě, že důkladně zná minulost ten, kdo se povrchně vyzná ve všeobecné historii; jen znalosti toho obstojí, kdo se jako odborník zahloubal v určitou dobu. Takovým odborníkem zcela hlubokých znalostí byl Menzel. Místo aby diletantsky tápal ve francouzských, anglických, belgických dějinách jako jiní, omezil se na dějiny své vlasti, dějiny Pruska. Místo, aby zabíral široký okruh, sestupoval do hloubky, jako se učenec vrývá v pole svého badání. Již r. 1837 ohledával půdu v „Litografiích k brandebburskopruským dějinám“. Pak přišla ona objednávka, jež jej přivedla k jeho vlastnímu zvláštnímu oboru. Měl dodati kresby pro Kuglerův „Život Bedřicha Velkého“. Aby je vytvořil, zapracoval se v dobu starého Fritze jako Mommsen v římské dějiny. Zhotovil kopie všech starých portrétů; knoflíky všech uniforem, řemení všech

---

Adolf Menzel. Narozen 1815 ve Vratislavi, vystoupil r. 1833 cyklem lithografií. V letech 1839—42 illustroval Historii Bedřicha Velikého od Kuglera, později díla Bedřicha Velikého a Vojenské uniformy téže periody. Po kresbách povstaly malby: Bedřich II. v Sanssouci, na cestách, u Hochkirchenu, Koncert a jiné drobnější. Počátkem let šedesátých obrátil se Menzel k životu současnému (Dětské album 1863—1883, Korunovace krále Viléma 1865, řada obrazů z pobytu v Paříži 1867, Odjezd krále Viléma k vojsku 1870, Huť 1875, obrazy z dvorních plesů císaře Viléma a Trh Veronský.) Jeho výborné kresby, které se počítaji do tisíců a obsahují periodu šedesáti let, budou seskupeny ve zvláštním museu v Berlíně. Zemřel 9. dubna.

šavlí a všechny brašny u sedel svého reka shledal ve zbrojnici. Opřen o tento archivální materiál, jejž ovládal jako nikdo jiný, dovedl vložit ve svoje obrazy takovou dějinnou přesnost, že se jí vyrovná pouze přesnost Meissonierových obrazů z doby Napoleona I. Po té další krok. Když se po desetiletí rozvíjenou činností vžil v dobu, stal se z kreslíře malířem starého Fritze. Tak vznikly kolem polovice století dva obrazy berlínské národní galerie, „Koncert" a „Stolová společnost v Sanssouci", jež tak kouzelně obestírá půvab rokoka, esprit obrozenské doby. Též ostatní obrazy z cyklu překvapují suverenní jistotou, s níž vzkřísil minulost. Jeho „Bedřich Velký na cestách", „Bitva u Hochkirchen" a „Bedřichovo setkání s Josefem II. v Nise" jsou výtvory muže, jemuž se po neobyčejně pilném studiu stala minulost tak živoucí jako přítomnost.

Neboť o tom nesmíme pochybovat: mezi Menzelovými obrazy z dějin a jeho moderními obrazy, mezi „Koncertem na flétnu" a „Kovárnou", není rozdílu. Titul excelence obdržel sice jako dějepisec starého Fritze. Vilém II. myslil ve své radosti z historické maškarády, že uctil osmdesátiletého muže, když nastrkal o mistrových narozeninách v uniformy Bedřichova století dlouhány prvého gardového pluku, před nimiž pak malý Menzel s komickou grandezzou smeknul. Stal se však vskutku z vlasteneckých úvah Apellem starého Fritze? Chtěl vskutku, jak to líčí tak efektně knížky, v době stagnace připomenout historickou velikost starého Pruska, aby tím razil cestu ještě větší přítomnosti? Nuže, stačí zahledět se v Menzelův portrét: to oko, jež se tak nelítostně vrývá do věcí, ty rty, muže, který se zaťatými zuby pracuje, který neodpočívá a nehledá klidu, dokud neovládnul hravě i to, co nejvíce se vzpírá. Kdo zná tento portrét, ví, jak by právě při Menzelovi bylo plané, uvádět myšlenky Josefa Lauffa. Jen realistický instinkt mistrův jej přivedl k oboru, jejž zobrazoval. Neboť každý právě jest dítětem své doby. V době, kdy pouze minulost, ne ještě přítomnost, směla být předmětem umění, byl i Menzel nucen zobrazovat minulé věci. Vybral si však obor, zkad mohl okreslovat jako kus skutečnosti. Neboť všechny boty, kabáty, hole starého Fritze se uchovávají v museu Hohenzollernů, tisíce vyobrazení, i rytiny Chodowieckého, existují. Tak maloval Menzel pouze věci, jež měl hmatatelně před očima. Historické thema bylo ústupkem, jejž učinil duchu doby; v pravdě jej lákaly jen knoflíky a šavle, svícny a řády, jež se přes svoje stáří přece ještě leskly jako kdysi. A tak bylo pak zcela samozřejmo, že také on pokročil v přítomnost okamžikem, kdy moderní obrazy současných věcí vystřídaly historické malířství. Místo na minulost, kde byl nucen dlíti, zamířil fotografický aparát, jejž nosil v hlavě, přímo na život.

I v těchto pozdějších dílech učinil ústupek duchu doby. Bylať to zprvu léta genrové malby. Jen obrazy s literárním zahrocením mohly počítat se zájmem obecenstva. Ryze literárních schopností, jakých si tenkrát vážili, Menzel neměl. Příčilo se směru jeho talentu vynalézati humoresky a melodramata. Nebyl s to, aby celý obsah svých obrazů podřídil jedné novellistické myšlence; vyšel však potud vstříc přáním obecenstva, že se namáhal malé jednotlivé vtipy sečítat a skládat vedle sebe. To je zásadní protiva, jež liší Menzela od moderních. Velikost Milletova a Degasova jest v překvapující jistotě, se kterou, pomíjejíce indifferentních věcí, staví před zrak podstatné, rozhodující rysy motivu. Výtažek ze skutečnosti se podává v největším zhuštění, na něž lze pomysliti. Menzel nezhušťoval, nýbrž přiřaďoval. Právě jeho slavné obrazy „Piazza d' Erbe", „Přestávka na plese" a „Kovárna" jsou smíšeninami malých jednotlivých postřehů. Jako má každý z lidí svůj vlastní výraz, hraje každá věc svými vlastními pestrými barvami, aniž by se jakkoli řadila v nějaký celkový tón. Menzel pořádal svoje obrazy, místo aby je maloval. Slepoval zlomky, místo aby se snažil v celku zachytit kus pozorované skutečnosti. Tím se vysvětluje podivný, na prvý pohled tak bizarní fakt, že celé životní dílo mistrovo končí bez jakéhokoli pokračování. Mladším byl výjimečným zjevem, příšerným strojem k malování, jehož výkonné schopnosti jsme se z povinnosti divili. Pokračovatele však nemohl nalézti, neboť cíle se lišily. Německé malířství by i tehdy bylo tam, kde je dnes, kdyby Menzel nikdy nebyl žil.

A přece! Byť by se i tolikrát lišil od cílů přítomné doby, máme od tohoto podivuhodného muže také díla, v nichž je anticipováno vše, oč se dnes snažíme. Jsou to ony obrazy, jež nevšímavě odkládal a jež se teprve před nedávnem dostaly veřejnosti, téměř proti vůli mistrově. Zde nesbírá anekdot, ne, zcela moderně vidí, zcela moderně maluje výsek ze života. Zachytil na příklad kout světnice: měkké světlo, jež proudí záclonou dovnitř a hraje na podlaze, na skříni, na stole. Nebo je zobrazena novostavba. Lešení ční do výše, dělníci, jen jako skvrny nahozeni, přivážejí na vozíčkách kamení. Nebo je namalována krajina, jak ji vidíme z okna železničního vozu jedouce na dráze ve výši. Vrcholky stromů, čnící nad střechy budov, jsou nahozeny bez jakékoli snahy po akademickém zaokrouhlení, s odvahou, jakou měl ze starších mistrů

nanejvýše Constable. Roku 1837 bylo v Hotelu de Rome v Berlíně vystaveno několik obrazů anglického krajináře. Menzel byl jediný, na nějž působily podněty tohoto velikána. Zůstane věčnou slávou Adolfa Menzela, že on prvý z Němců odkryl půvab každodenních zjevů. Pak některé z jeho kreseb! Zajisté, ve většině případů jim ubral mnoho kouzla tím, že je pedanticky vypilovával. Když mu však okamžik tak namáhavé práce nedovoloval, jsou jeho listy často tak jemny, že vzpomínáme nejlepších prací Žaponců. Jak známo, neodložil Menzel od svého mládí tužky. Kam šel, kde seděl a stál, na ulici, v železničním voze, na subskripční ples jej doprovázel skizzář. V těchto listech podal kvintesenci, podal nonplusultra svého umění. Vidí věci stejně ostře, jako veliká je okamžitá jistota, se kterou jeho ruka sleduje každý záblesk jeho oka.

Nebyl to nikdo menší než Lionardo da Vinci, jenž přirovnal umění k zrcadlové ploše. Nic jiného že není jeho úkolem, než co nejpřesněji obrážeti krásu světa. Nuže, v tomto smyslu chápal Adolf Menzel umění. V tom jest jeho jednostrannost a zároveň jeho velikost. Nic ho nebylo vzdálenější než fantastičnost, snivost, metafysické roztoužení. Ale čistě napodobující, čistě reprodukující stránku umění přivedl k nejvyšší dokonalosti, jakou si možno mysliti. Tímto jasným názorem, který jej nikdy nezklamal o mezích jeho schopností, může být výstražným vzorem i pozdějším pokolením. Böcklin a Menzel — toť vládci dvou světů. Umění basilejského mistra bylo schopnosti duševního letu, bylo vzletem ze skutečnosti v jiný svět. Tisíce po Böcklinovi se vzchopí k témuž letu, jen aby zakusili na vlastním těle starou historii Ikarovu. Nechť připomíná Menzel vždy, že i ten může být velký, kdo čerpá svoje síly bez transcendentálních ambicí ze světa skutečností. Známe Klingerův lept, na němž dvě obrovské ruce spouštějí skalní balvan k zemi. Význam listu je tento: Není dopřáno umění, aby dlouho dlelo v blízkosti slunce. Když vystoupilo příliš vysoko, když ztratilo půdu, je třeba, aby přišel Menzel, který je vrátí zemi.

PŘEL. F. X. HODAČ.

ČASOVÉ GLOSSY A DOKUMENTY.

(Edvard Munch a tak zv. česká kritika. — „Posmrtná spravedlnost“ a její režiséři. — † Rudolf Alt. — Dva německé knihkupecké katalogy.)

Výstava díla Munchova má vedle svých kladných zásluh — zásluh charakterné umělecké síly a potence — ještě zásluhu vedlejší a čistě místní, která by mohla býti lehce přehlédnuta a na niž chci zde proto několika slovy upozornit: demaskovala tu ubohou věc, která se nazývá oficielní českou kritikou, tu věc, která se skrývá za tímto titulem, tu zoufale malou a bědnou věc...

Není to maličkost, uváží-li se, že jde o takové herce, jako je na př. p. K. B. Mádl, kteří nemají mnohem víc než právě svoji t. zv. „pokrokovou“ masku a přidržují si ji zoufale na tváři a nedají si ji tak lehce strhnout — nemohou si ji dáti ani strhnout: ztratili by tím své všecko. Musil přijít takový náraz, jakým byl právě Munch, aby spadla. Musila přijít taková síla, aby vymrskala z takových zjevů všecku naučenou obratnost a chytrost, všechen akkomodační a aklimatisační talent, všecky parasitní cnosti, jimiž se dovedly uchytit a rozbujet pokaždé ještě i na velmi čistých a velmi těžce přístupných skalách a zdech. Bylo třeba velmi silného a neustupného útoku, aby odpadlo s tohoto člověka chytráctví, přizpůsobivá „pokrokovost“ a benevolentní lhostejnost, kterými dá se tak lehce klamat u nás a jež se berou u nás tak lehce za kritický intellekt, a aby vyplulo z posledního prázdna to něco, čemu se musí říci — z nedostatku slovníkového — charakter (cum grano salis)!

Budiž mně dobře rozuměno: nezatracuju kritika, který se postavil proti Munchovi, jen proto, že se postavil proti němu. Naopak: kritik má svaté právo, vztýčiti se proti zjevu nesympatickému a protilehlému, opříti se mu zcela a naprosto, býti subjektivným do krajnosti, individualistou na nůž! Ano — ale za jednou podmínkou: že stojí charakter proti charakteru, intellekt proti intellektu, skála proti skále! Že potence charakterná a myslivá — ne-li tvořivá — jest přibližně stejná: rozhodná, výrazná, intensivní, vykristalisovaná. Nůž proti noži, skála proti skále — ano: ale ne kaše proti skále. Pak není divadla ubožejšího nad toto!

Ozřejmím příkladem, co myslím.

Když roku 1887 uváděli do Berlína Ibsenovy „Příšery“, postavil se velmi rozhodně proti nim starý Fontane. Četl jsem nedávno tuto kritiku — a smekl před starým Fontane v duchu klobouk — smekl jsem klobouk, třebas jsem s ním nesouhlasil. Neboť zde mluví celý muž a celý duch z protivného pólu, protinožec, — a proto jest jeho kritika tak cenná. Tento člověk promyslil a procítil tytéž látky jako Ibsen, ale jinou metodou, jiným stylem, jiným duchem. Jako Ibsen obeplul zemi, ale opačným směrem a na jiné lodi. Jest před Ibsenem chladným a střízlivým — ale tato střízlivost jest silou oka, kritickým pohledem na distanc. Střízlivost našich kritiků jest cosi právě opačného: slabost

. . . poslední útočiště lhostejnosti, chlad obraznosti, mdloba intellektu.

Je-li střízlivým pan Harlas, jest to jen přirozená neschopnost myšlení a intellektu. Je-li střízlivým p. Mádl, jest to jen nedostatek sensitivnosti a kritické intuice. Kdybychom nebyli neuměleckou Boiotií a byli zemí opravdu kulturní, přešly by nám již dávno tyto rozdíly v krev a byly by tak samozřejmy jako barva nebe nebo vody . . .

Vedle ubohostí oficielní „kritiky“ jest tím radostnější zaznamenati několik studií naší mladé kritiky, jež vynesla nám výstava Munchova v Praze a které jsou známkou, že země tato nepropadla ještě úplně Calibanům.

Jest to článek p. Jiránkův v „Nové české revui“ a studie p. Martenova vydaná knižně — žel s příliš obmezenou publicitou.

Článek p. Jiránkův má kouzlo osobního poměru k autorovi, kouzlo prožitého a procítěného vztahu, události skoro intimní a dramatické — vzácné koření, bez něhož není kritiky v pravém a vlastním smyslu slova. Studie p. Martenova jest nepopíratelně dílem kritické intelligence, která vidí hluboko a hodnotí všecko se stálým zřetelem k základním problémům umělecké tvorby. Jest to práce silného dechu, která hledá smysl osobností tak vášnivých jako Munch pro vývojový umělecký rytmus a cítí i ctí jejich osudnou dramatičnost.

Celkem: dvojí zisk a dvojí naděje v tom zoufalém bankrotě české výtvarné kritiky, který se s tak roztomilou nestoudností projevil v případě Munchově.

*

Akt toho podivného dramatu, jemuž říkají naivní enthusiasté a filosofové „posmrtná Spravedlnost“, odehrál se v poslední době ve Francii na malíři zemřelém r. 1892 v úplném skoro zapomenutí: na Constantinovi Guysovi.

V gallerii Barbazangesově uspořádali nedávno výstavu jeho děl, jeho tuše a aquarelly prodávají se za vysoké ceny a amateuři derou se o ně, revue uveřejňují jeho listy a studie o něm a známý výborný kritik Gustav Geffroy vytiskl o něm nedávno dokonce znamenitou knihu, doloženou charakteristickými reprodukcemi: člověk včera ještě známý jen opravdovým milovníkům a znatelům umění jest dnes skoro módním artiklem a předmětem spekulace výtvarné bursy.

O uměleckém charakteru a hodnotě díla Guysova nechci se zde šířit: koho věc zajímá a kdo stojí o poučení, nalezne si je v krásné studii Baudelairově. Tam charakterisoval veliký básník, který byl také sensitivním kritikem a krásnou estetickou intelligencí, svým dokonalým uměním umění Guysovo. Zde stačí říci, že Guys byl předchůdcem impressionistů, předchůdcem moderních nervových malířů a kreslířů velkoměstské perverse: talent bolestný a ostrý, který byl lákán vší elegancí a vší korumpovaností současné Paříže, jež zvláště za Napoleona III. byla cosi jako evropským haremem plným dusných vůní. Zvláštní nervové fluidum, podivná umělá vůně, chvěje se nad pracemi Guysovými, které chvatně, obyčejně v malém formátě, píší tu sensitivní, tu ironický rukopis svojí doby a svého světa — světa rozkoše a neřesti, smutku a smyslnosti.

A práce takového umělce byly prodávány ještě před dvěma třemi roky po 4 až 10 francích! Vypravuje se, že velikou část prací, snad čtvrtinu, které tvořily nedávno výstavu Barbazangskou, koupil kterýsi dřevorytec, znamenitý sběratel jemného vkusu, za celých deset franků! Dnes má cenu snad pětistynásobnou! Neboť zábavná hra, která se tentokrát hraje s Guysem a již říkají dobromyslní libomudrci „posmrtná spravedlnost“, jest v jádře velmi starou a velmi sprostou komedií, která byla nesčíslněkrát již sehrána s díly jiných velikých mistrů, již žili a zemřeli v chudobě, aby se stali po smrti předmětem bursovní spekulace a obrazové ažiotáže. Opakuje se tu stará hra, která byla sehrána kdysi se jmény a s díly Ingresovými, Delacroixovými, Daumierovými — a všech snad impressionistů: Durand-Ruel byl prý za desetiletí dvakrát až třikrát jich kupcem a prodavačem a vždy se ziskem tak asi 150 nebo 200procentovým.

Rozumí se pak samo sebou, že malíř moderního světa a moderního raffinovaného luxu bydlil v studené mansardě a žil vůbec životem proletářským.

A nyní, dvanáct roků po smrti, „posmrtná spravedlnost“ — ve službách umělecké bursy! Jaké špinavé kulissy má tato féerie a jaké nečisté režiséry!

„Posmrtná spravedlnost“? Nemělo by se snad spíše říkat jazykem Pigasovým: hrubý a sprostý vtip osudu?

*

V březnu ztratila vídeňská „Secesse“ svého čestného předsedu: Rudolf Alt zemřel ve věku třiadevadesáti let.

Alt nebyl ani hluboký duch, ani veliký a vášnivý tvůrce, nýbrž poctivý sympatický umělec, který znal meze svého talentu a ctil je tím, že jich nepřekračoval. Byl to člověk tradice, ale dobré místní tradice, kterou ve směru svého charakteru a temperamentu obrodil. Svému umění naučil se u svého otce, trochu příliš piplavého a čistotného malíře vídeňského. Zásluhou jeho

bylo, že byl skutečně čistým malířským temperamentem a že proto byl podceňován v době sentimentální malířské novellistiky, která řádila ve Vídni vlastně do nedávna. Maloval rád v malém formátě krajiny a architektury, a jeho malířský způsob nezměnil se skoro po celou dlouhou jeho dráhu: vidí motivy trochu koketně a trochu mělce sází je do prostoru, dělí světlo a stín, vyvažuje massy. Na nejlepších věcech leží jakýsi teplý dech, jakási lyrika oka. „Secesse", zvolivši jej svým čestným předsedou, poklonila se jeho poctivému uměleckému životu, v němž nedělal koncessí a byl si věrným v dobách i nedobrých.

V obrazech poslední stařecké doby přiblížil se impressionismu: jsou někdy nervnější jeho starších prací.

Vídeňští kritikové vykládali to nejistotou ruky, kterou prý se stávalo vedení jeho štětce neklidným a chvějivým, a navazovali na to více méně filosofické úvahy o souvislosti mezi úpadkem a moderním malířstvím — filosofie opravdu Calibanská.

Bylo by žertovné, aby se pokusili pánové touto methodou vyložit, proč našemu cítění jsou nejbližší právě poslední díla Rembrandtova nebo Halsova nebo Poussinova.

Pochopili by snad, že tam, kde nastává snad u obyčejného člověka marasmus, může u umělce býti nejvyšší a poslední dovršení uzráním: očista zraku nebo srdce již skoro duchová.

*

Dva německé nakladatelské katalogy leží přede mnou a bouří cit, před nímž domníval jsem se býti v životě zcela bezpečným: závist. Listuju v nich a závidím Němcům: závidím jim proto, že vidím, jak se tu zachycují první zárodky literární a knižní kultury — čehosi, co je nám posud tak cizí jako naší půdě palma datlová.

Jeden z nich jest katalog nakladatelství Langenova v Mnichově, jímž podává p. Langen účet ze své činnosti za první desetiletí, od r. 1894—1904. Nemyslím, že jest všecko zlato, co vydal p. Langen: mnohé se jen třpytí, ale nesvítí a nehřeje. Vedle děl Hamsunových setkáš se v katalogu i s Beyerleinem, vedle Anatola France uzříš i Marcela Prévosta. Ale nechci psáti o literární nebo umělecké hodnotě knih p. Langenových: na co chci zde upozornit, jest onen jiskřivý vzduch, který tryská z jeho originelní knížky.

Řada spisovatelů napsala si stručné autobiografie, kapitoly životopisné: jak jiskřivě, s jakým charmem většinou, jak prostě a diskretně většinou! Člověk bojí se měřit a srovnávat: jak trivialně, jak nevkusně vedla by si v analogické situaci většina spisovatelstva našeho. Tyto autobiografické črty jsou doprovázeny karrikaturami O. Gulbranssonovými a Th. Th. Heineovými — odvážnými, smělými, ale nikde ne sprostými. U nás, kde nedovedou — a zvláště mladší — rozumět satiře a karrikatuře jinak než jako zámince k surovým sprostotám a neurvalým nízkostem, jest knížka tato jako poselstvím z jiného světa, lehčího, radostnějšího a kulturnějšího než svět našeho literárního podskaláctví a hospodského cechaření.

Ještě mileji dojímá druhý katalog, Diederichsova nakladatelství v Jeně. Je z něho patrna opravdová snaha o literární a výtvarnou kulturu. Největší většina knih vydaných nákladem tímto jest skutečným kulturním ziskem svým čtenářům. Vedle moderní literatury estetické a essayistické a krásné literatury — domácí i cizí — vydává toto nakladatelství i knihy řeckých filosofů, středověkých mystiků a theosofů a renaissančních myslitelů; nové otisky starých klassických knih německých z romantické doby stojí vedle překladů Tolstého a Gorkého a Jacobsena. Z doslovu nakladatelova jest patrno, že pracuje vědomě a s plánem na obrodě moderní kultury německé a že správně cítí, kde jsou úhlavní její nepřátelé: že jest to ztrnulý církevnický život a neživotná pedantická věda, kramářství systematické paedagogiky a specialního odbornictví, které, ztrativši souvislost s celkem životním, zabíjí všude iniciativnost a radost.

Nakladatelství Diederichsovo jest také z těch řídkých podniků, které věnují péči knize jako výtvarnému dílu. Vypravuje knihy s vkusem a s patrnou uměleckou snahou; snad vkus ten není posud zcela bezpečný — jsem první, kdo to přizná — ale umělecká snaha projevuje se všude a činí milými i pokusy selhavší nebo ne zcela uzrálé.

Ale: kde jest jí u nás?

Kde naleznete nakladatele, který by cítil a myslil jako tento Diederichs, který by byl schopen ne napsati — ale jen procítiti — to, co napsal tento člověk v závěrečné kapitole svého katalogu, která nese významně titul „ke kultuře knižné".

A cítíte: ano, to zde jest kupec — kupec v krásném a heroickém smyslu slova, jak rozuměl mu Ruskin nebo William Morris, když napsal toto jméno na štít svého obchodu, který se stal brzy kulturnější institucí než v jiných zemích akademie.

Ano, kupec — naši nakladatelé jsou vedle něho jen — krámkaři a hokynáři.

QUIDAM.

ZPRÁVY A POZNÁMKY.

V umělecko-průmyslovém museu pražském otevřeno bylo 11. března II. patro budovy, v kterém umístěny jsou oba interieury architekta Kotěry i Fanty z poslední světové výstavy v Paříži, další sbírky musejní obsahující knižní vazby, moderní výrobky umělecko-průmyslové a práce textilní a konečně sbírky Vojt. ryt. Lanny, museu na jistou dobu zapůjčené, které jsou ze všeho nejcennější a budou-li pro museum získány trvale, budou jistě opravdová atrakce, ku které by nám mohl každý gratulovat.

*

Dokončení vnější sochařské výzdoby Národního Divadla. Usnesením zemského sněmu zadáno bylo před 2 lety sochařům E. Hallmannovi, F. Rousovi a L. Šalounovi provedení modelů trig, které svého času B. Schnirch ve čtvrtinových modelech byl provedl. V minulém měsíci dokončili sochaři čtvrtinové modely s oněmi změnami, které prvotně modelům Schnirchovým byly předepsány, a modely tyto umístěny byly na modelu Národního Divadla, který za účelem posouzení působnosti trig svého času rovněž v měřítku $^1/_4$ v centrální síni ústředního paláce byl postaven. Umělecká komise zemským výborem jmenované modely tyto s menšími některými změnami schválila a ku provedení odporučila. — Na základě jich připraví sochaři ku provádění pomocných modelů definitivních ve velikosti poloviny, dle kterých pak bude provádění výzdoby v tepané mědi zadáno. — Vzhledem k tomu, že se sochaři zavázali do konce roku 1905 modely dodati, dá se očekávati, že v krátké době nezakončené pylony Divadla nabudou svého projektovaného vrcholu a své konečné výzdoby.

*

Při Turkově nadaci pro mladé české umělce uprázdnila se čtyři místa, jedno pro architekta, druhé pro sochaře, třetí pro malíře, čtvrté pro inženýra, s ročním požitkem po 1615 K (na dva, po př. na tři roky). Místa uděluje sbor obecních starších města Prahy k návrhu městské rady, jež je vázána návrhem komise, tentokráte složené z pp. Ženíška a Bukovace (z ak. um.), Ad. Liebschera a Martina (z Uměl. Besedy), Schulze a Kouly (z techniky), Jahna a Balšánka (ze Spolku archit. a inž.). Nedávno došlo k návrhu. Z architektů nebyl navržen nikdo, z malířů unico loco p. Jar. Šetelík(!), ze sochařů p. Jar. Krepčík. Kdo by myslil dle toho, že se z architektů nikdo neucházel, je na omylu: o místo žádal p. Dryák. Myslíme, že je lepším architektem než p. Šetelík malířem; ale je podezřelý z modernismu a nestudoval na technice. A dle názoru p. Schulze je architektem jen, kdo vyseděl určitý počet let u něho. Ač „Manes“ již jednou protestoval proti tomuto pojmu o architektu-umělci při loňském udílení stipendia a ač bylo dáno „Manesu“ ujištění, že názor p. Schulzův je na příště nepřípustný, byl p. Dryák opětně zamítnut po přání strážců „architektury“ vyšlé z naší techniky, o které smutné svědectví dávají každým krokem naše ulice a jejíž dva dokonalí representanti jsou budovy městského a umělecko-průmyslového musea.

Jedná se zde o princip; ten musí být jasný těm, kdož přijali na se úřad soudců; soudce musí být prost cechovního stranictví, nechť je přísný, ale rozhodovati musí jen kvalita žadatelova. A tu zajisté nelze žádat od pana Schulze a duševně s ním zpřízněných Liebscherů, aby modernistu navrhli. Ucházel se tedy architekt. Ale ještě více se zmýlí, kdo by myslil, že nestáli o Turkovu nadaci lepší malíři než p. Šetelík, navržený unico loco; v seznamu žadatelů jsou též mimo jiné pp. Bém, A. Hudeček, Slavíček, Šimon, K. Špillar a Zeyer. Mohou být odlišny názory o jednotlivcích; ale dekretovat, že všecky uvedené převyšuje způsobný p. Šetelík, způsobný chráněnec p. Liebscherův, o tolik, že bylo nutno unico loco jej navrhnout — to je přece jen trochu příliš smělé. A vzhledem k tomu, že je zvykem navrhovat terno, je návrh komise svrchovaně urážlivý pro ostatní žadatele. A poněvadž současné odmítnutí p. Dryáka z modernismu podezřelého je dosti výmluvným projevem, nemůžeme neviděti v ignorování ostatních žadatelů kus zpátečnického ducha, nepřátelského novým snahám, ochránce dorostu zralého pro Uměl. Besedu a slosování Krasoumné Jednoty. Proti tomuto duchu co nejrozhodněji protestujeme; pp. Liebscher a Schulz nechť si přece zvyknou konečně, že jejich doba i v Čechách již minula. Lze proto jen schvalovati čin městské rady, jež komisi návrh vrátila, trvajíc na tom, aby bylo navrženo terno.

*

Na soukromém večeru uspořádaném v spol. klubu „Slavia“ recitoval p. Miloš Marten velmi šťastně verše Březinovy.

Pan Marten, jak ukázal již ve své přednášce o Munchovi, zachází dobře se slovem: uctívá je celou prostotou výrazu, smyslu a zvuku, ale nikde ho nepřeceňuje, nedává mu víc než mu náleží, nevysiluje větu jemu na úkor.

Na večeru Březinově ukázal, jak je třeba zacházeti s větou, skupinou vět, s obrazem. Všechno realistické předposlední umění živého slova vysilovalo v detailech, v upozorňování jimi, v přebarvování míst a významů.

Pan Marten četl Březinu, jako říká Gertrud Eysoldt na nové scéně nové básníky, s celou

láskou k řeči, kterou si našli, kterou promilovali, kterou proměnili a si přizpůsobili.

Pan Marten dělil jednotlivé básně v obrazy, v ukončené ideové medailony, z medailonů seřadil jako celek myšlenou galerii: přiblížil básníka celou svou poněkud chladnou, ale za to nevtíravou láskou.

Byl to jeden z večerů, který slouží „Slavii“ ke cti, kdy pořadatelstvo nechtělo se snížiti k obecenstvu, které nudí prý se na přednáškách — ale sezvalo ono, jež touží po literární kultuře, Popelce ve „Slavii“.

*

L. E. Barrias, francouzský sochař akademického směru, zemřel 4. února v Paříži, stár 64 let. Nejlepší jeho práce, datují z počátku jeho kariery, od roku 1870 do poloviny let osmdesátých (Megarské děvče z r. 1870, První pohřeb 1878, Mozart dítě 1883). Jeho plastika monumentální je za to velká jen rozměry a úspěch její též jen čistě vnější, třeba že jeho Victoru Hugovi dána i proti Rodinovi sankce officielní. Tato úřední sláva mu vynesla tuším také pozvání do jury první soutěže o Husův pomník v Praze.

Z ČASOPISŮ.

DO HARDENOVY „ZUKUNFT“ napsal Camille Mauclair stať Umění a socialismus. Článek je pro svého autora programový a proto pozoruhodný. Vychází z úkazu, že socialism spojuje často pokrokovost v hospodářském ohledu s úzkostlivou malicherností v ohledu mravním; že materialistický ráz theorií socialistických vůdců popírá ideálnost: to jej vede k otázce o budoucnosti umění v socialistickém státě, po onom „velkém převratu“. Mauclair odpovídá s jasným optimismem: „Není nic absolutnějšího, nic nezávaznějšího, nic hrdinnějšího než umění, ale také nic vláčnějšího, ohebnějšího a subtilnějšího. Jest nesmrtelno: tedy bude žíti.“ Ukazuje, jak se jednotlivá umění přizpůsobují a mění. V architektuře pokouší se železo o novou harmonii. Rodí se umělecký průmysl, jehož učenníci budou svědčit pro mravní význam umělců, svých mistrů. Malířství je ve službách vyděděných. Hudba nutí zástupy, aby se před ní sklonily. Vzniká sociální literatura, básnici opouštějí věže ze slonové kosti. Tak si vynucuje umění úctu. „Nezvratná zásada vedoucí menšiny probije se v socialistickém státě k nové vládě. A již nyní se dožíváme divu: tajemného spojení lidu a těch, kteří myslí a milují, spojení tvůrců myšlenky a chudých duchem, jež bylo vždy pokládáno za nemožné a nyní se uskutečňuje, aniž by mohli záludné úklady z obou táborů je zamezit.“ — Konečné tvrzení je správno. Argumentace však vyžaduje poznámky. Sociální ráz umění není, jak by se mohlo zdát z Mauclairových vývodů, následkem socialismu; jeho příčinou není vláčnost umění ani jeho ohebnost ani jeho schopnost přispůsobiti se. Umění samo razilo tyto dráhy. Dostojevského soucit není podmíněn socialismem. Je proto jednostranné, zdůrazňuje-li se příliš stále jediný rys dnešního umění. Je možno odnésti si dojem, jakoby Mauclair ukazoval nechtě na ústupky umění duchu doby. A to by bylo nesprávno; nejen umění, jež uváděl: také umění, jež se neoznačuje uvedenými vlastnostmi, bude žíti. Umění Khnopffů, Mallarméů. A kde jest sociální ráz umění, neplyne z ducha doby, spíše lze říci, že duch doby jest jím určen a zase jen v určitém směru. Socialism je zjevem mezi jinými nemenší síly a ceny, ne podmínkou. Nemůže trvale a nebude potlačovat ideálných snah také proto, že je sám plodem myšlenky, bez niž by byl odsouzen k zániku při sebe lepších organisacích. Správně tedy vidí Mauclair v dnešním materialistickém socialismu jen „pomíjející a nedokonalou předehru vznešenějšího sociálního státu.“ A nabývá již síly korektiv tohoto orthodoxního socialismu: neodvislý socialism, theoretický anarchism, jehož názor na umělce je značně vyšší a čistší.

V téže berlínské revui kritisuje Karl Scheffler nové berlínské museum císaře Bedřicha ve článku Dvorská architektura. Končí svůj odsuzující posudek slovy, jež zaslouží, aby také u nás, kde se právě dokončuje na př. Fantovo centrální nádraží, byla citována: „Není vskutku potěšením, je-li nutno národní dílo tak kárat. A je to nevděčným počínáním, poněvadž jen ti porozumějí, kdo si dovedou představiti lepší věc. Nelze však zbaviti se čas od času takové trudné práce. Neboť se nejedná o nepatrné otázky vkusu, o estetické hašteření, nýbrž o vyšší zájmy. Špatné, lehkomyslně vytvářené umění je stejnou měrou nemravné a korumpující, jako je dobré a vážné umění mravné a vytváří kulturu. A poněvadž vše, co je vskutku umělecké, je nejčistším výrazem nejvyšších ethických schopností lidského ducha, je povinností žádat energické, sebevědomé odmítnutí tam, kde hrozí nebezpečí, že všeobecné, byť i latentní cítění je mateno a poškozováno v nejhlubší podstatě nepravdivým pseudouměním.“

Po Menzelově smrti napsal sám Harden článek Leichenparade. Odsuzuje nekritičnost, jež se ozývá při takových příležitostech, jíž je vše bílé neb černé. Několik vět karakteristiky, jimiž končí stať, bude snad vhodným doplňkem Mutherova článku, jejž na jiném místě překládám.

„Nechť se dělo na trhu a na ulici co dělo, zůstal při své uměním bohaté snaze a neskončil proto špatně a hanebně. Tolik zažil; multa et multum. Pět králů, tři císaře. Prvé působení Kantovy nauky a povyk neposvěcených učenníků Nietzscheových. Corneliovu božskou slávu a brzy po té vyhnanství. Také jej to snad lákalo kdysi na trh, do širého množství. Z jeho obrazu z let osmačtyřicátých mluví strannictví; tiše, ale lze je slyšet. Svoboda a lidská práva: kterého třicátníka by nebylo lákalo toto heslo? Brzy však pojal jej hnus z neopravdového počínání. Nechť vynalézají Efezští dle libosti nové božstvo. On nevylezl již nikdy ze své skořápky. Pozoroval jen ještě a zaznamenával pro potomstvo, co viděl. Nyní jej vyloupli k slavnostnímu hluku; a ve všem tom jásotu nad mrtvolou jen jedno zapomněli říci: že se vyhýbal své neopravdové době a že by jej tato doba nikdy nebyla zdvihla na trůn, kdyby ho nebyla již v slávě nalezla."

hč.

VÝSTAVY.

— Prvého dubna zahájena byla v pavilloně pod Kinského zahradou jarní výstava „Manesa", obsahující 88 prací členů. Kolekci třinácti prací vystavuje Jan Preisler a ostatními čísly zastoupeni jsou z malířů: Bém Rudolf, Böttinger Hugo, Dvořák Boh., Hudeček Ant., Honza Jan, Hofbauer Arnošt, Kašpar Adolf, Kaván Franta Lauda Richard, Lolek Stanislav, Myslbek Karel, Nejedlý O., Panuška Jaroslav, Slavíček Ant., Stretti Viktor, Strimpl Ludvík, Šimon Fr., Špillar Karel, Švabinský Max, Tomec Jindřich, Wachsmann Bedřich a Zeyer Angelo; ze sochařů Kafka Boh., Kafránek Ladisl., Španiel Ot. a Šturza Jan; z architektů: Hübschmann B., Novák Richard, Jurkovič Dušan a Eck Jindřich, jenž vystavuje nábytek ve vstupní síni provedené architektem J. Kotěrou, který též architektonickou úpravu a dekoraci výstavy opatřil. Výstava potrvá do 23. května.

*

Vzácný hod připravil Londýn celému uměleckému světu: memorial exhibition of the works of the late J. Mc. Neill Whistler — pamětnou výstavu děl zemřelého J. Mc. Neilla Whistlera. Uspořádala ji svému prvnímu předsedovi v New Gallery „Mezinárodní společnost sochařů, malířů a ryjců" a zahájil ji dne 22. února Rodin, nynější president této společnosti. Jest to nejúplnější posud soubor děl velikého mistra, skutečný přehled celé jeho dráhy; díla jeho nesešla se posud nikdy v této úplnosti a nesejdou se asi zase dlouho a dlouho, sejdou-li se kdy již v této početnosti vůbec.

Výstava uspořádána jest s velmi jemným vkusem. Dva veliké, trávovou látkou potažené sály obsahují Whistlerovy malby a aquarelly, druhé dva sály a galerie v I. poschodí obsahují kresby, litografie a lepty.

Zde sešly se nejproslulejší portréty Whistlerovy: Matka z Luxembourgu, Carlyle z Glasgowa, Sarasate z Pittsburgu, Bílé děvče, které kdysi pobuřovalo Paříž r. 1863 v „Salonu des Refusés", Miss Alexanders, Théodore Duret, herec Irving jako Filip Španělský — celé umělecké světy! Zde naleznete vysoce charakteristická díla: Mère Gérard, první obraz, který vůbec vystavoval a jejž daroval angl. básníkovi Swinburneovi, U piana, Valparaiso, Padající raketu. Zde se setkáte s Vlastním portrétem, s „Fur Jacket", s portrétem Laylandovým; zde naleznete řadu kouzelných krajin, „nokturn": Nokturno sv. Marka, Nokturno vody Southamptonské, Nokturno v modři a stříbře (most Old Battersea) Cremornské zahrady (No 1 a No 2), Nokturno v modři a zeleni, Trafalgar Square, Nokturno v modři a stříbře a Arrangement v zeleni a zlatě (Nokturno Battersea Bridge). Mimo to jest tu dlouhá řada pastellů a aquarellů a úžasná, snad úplná kollekce leptů a lithographií.

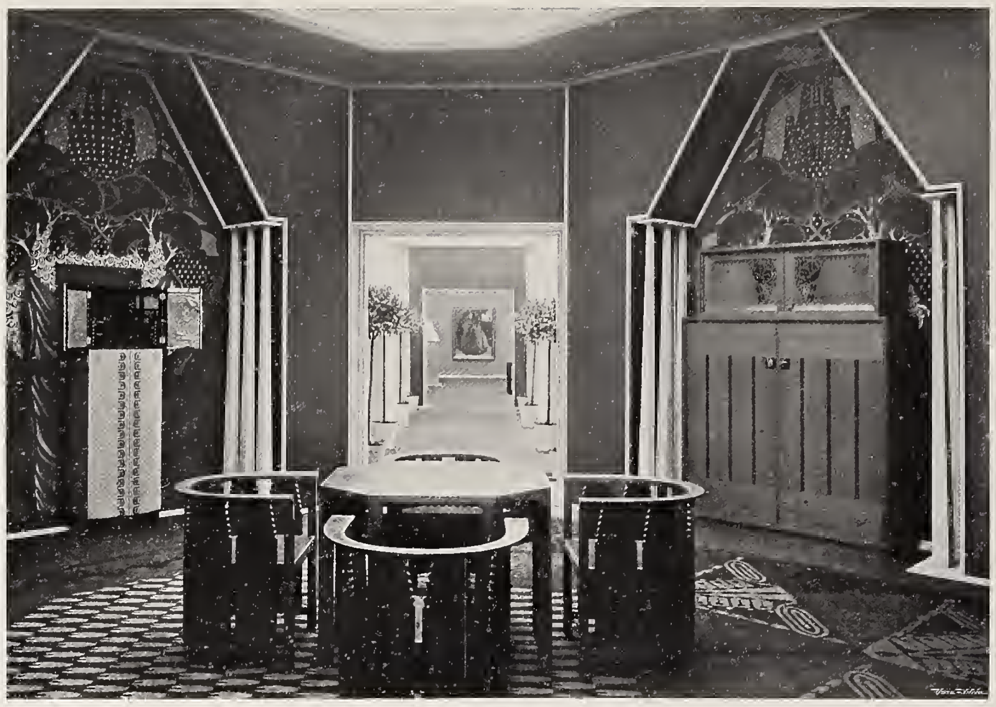
Z větších děl chybí snad jen „Princezna ze země porculánové", „Miss Rosa Corder", „Dáma s hnědou polobotkou" a „Hudební pokoj".

Celkem lze říci, že výstava dává úžasně hluboký a všestranný pohled do vývoje Whistlerova; ukazuje, na co se zapomínalo, totiž, že tento kouzelník štětce byl i velikým pracovníkem a více než pracovníkem: duchem, který vyhledával neustále pole pro všecky svoje síly, příležitosti k rozvinutí všech svých sil. Organisace tohoto ducha jest tu vyložena skoro zákonně — a při tom nebo snad právě proto cítíte tu teprve celé její mysterium.

Londýn, 3. IV. 05. F. Š-n.



„MANES“ — JARNÍ VÝSTAVA R. 1905.





„MANES“ — JARNÍ
VÝSTAVA R. 1905.





„MANES“ —JARNÍ VÝSTAVA R. 1905.



JINDŘ. TOMEC.
DO PRATERU.



FR. ŠIMON.
V DIVADLE.
▪ (LEPT.) ▪



FRANT. ŠIMON.
MOŘE. – (LEPT.)



MAX ŠVABINSKÝ.
RAJKY.



FRANT. KAVÁN.
■ VÁNICE. ■



BOH. DVOŘÁK.
■ PODZIM. ■



■ ANGELO ZEYER. ■
STARÁ ŽENA Z BRÜGGE.



A. SLAVÍČEK.
▪ V DEŠTI. ▪



LUDVÍK STRIMPL.
ŽEBRÁCI V BRUGGE.



▪ RUDOLF BÉM. ▪
PODOBIZNA PÍ. M.



A HUDEČEK.
NA PASTVĚ.



ANTONÍN HUDEČEK.
POTOK NA PODZIM.



KAREL MYSLBEK.
▪ PODOBIZNA. ▪



KAREL MYSLBEK.
KOSTUMNÍ STUDIE.



A. HOFBAUER
▪ OBRAZ ▪



JAN ŠTURSA.
POPRSÍ MUŽE.

MEIERA-GRAEFE
DĚJINY VÝVOJE MODERNÍHO UMĚNÍ.

(Dokončení.)

Podivno jest, že se posud neustálil obraz hnutí prerafaelitského; podnes nevyjasnila se povaha jeho děl. Muther zprvu zanícený jeho vyznavač, opravuje a uvádí své mínění na míru skrovnější a Meier-Graefe je bez výhrady a příkře odsuzuje, má je dokonce za původ úpadku anglického malířství; zničilo mu krásné zárodky klíčící v krajinách Turnerových a Constablových. Nemohli prerafaelité ničiti, kde před nimi pustošil akademism, proti němuž sami všemi silami bojovali. Těžko se obírati zárodky, kde se potírají zrůdnosti, a mimo to, jest vskutku tak hroznou neodpustitelnou chybou, tane-li jich umění vždy jen v okruhu ducha, což ostatně lze připustiti jen s výhradou?

Neposlední snahy jich oprav týkaly se především otázek výtvarných, technických: úprava plátna, podklad, příprava barev, vytrvalé studium modelu a přírody a, last not least, mohou se pochlubiti i nepopíratelnými výtvarnými výsledky. Sizeranne, Francouz, esthetik docela ne citlivůstkářský, nakloněný daleko více přednostem prostředků než výrazu samotného, připomíná blízkost a příbuznost mezi červenými ovcemi Millaisovými a fialovými koňmi Besnardovými, a nerozpakuje se, přičísti Angličanům prvé kroky ve vývoji impressionismu.

Bylo by nespravedlivo, viniti toto reformní hnutí z nedostatků dnešního anglického malířství, neboť minulost a přítomnost vyšly z různých předpokladů, tendence jich směřují k cílům, když ne protivným, tedy aspoň nestejným, nehledíc ani k tomu, že ani cíl prerafaelitský nebyl jednotný a přesně vymezený.

Co se vztahuje na zvláštní ráz jeho postav, lze bráti jen podmínečně; mohou se snad zdáti marionettami u porovnání s plnokrevnou bujnou životností lidí Manetových a jiných mu podobných, ale proti tomu zase nezdá se býti správným hledisko, které měří pod jedním zorným úhlem obyvately dvou různých světů, posuzovati je a určovati jich povahu na základě jedné cnosti. Arci možno dovolávati se figurek Beardsleyových; ty dojímají zajisté živěji, ale ani ty ničeho nedokazují; hledali jiné lidi a rozuměli jim jinak Manet, jinak Beardsley a jinak prerafaelité.

Nemůže býti sporu o důležitosti a oprávněnosti malířského principu francouzského, ale sám o sobě nedostačuje vyvrátiti podstatu umění anglického, sám o sobě není oprávněn, odkazovati je do světnice chorobného. Že se vyznačuje trpnou, mírnou, tichou povahou, že v něm převládají akcenty tlumené, rysy spíše jemné než silné, spíše něžné, mdlé než jadrné? Mluva rozvážná, tichá, diskretní bude vždy připadati mdlou tomu, kdo zvykl slýchati řeč otevřenou, hlaholivou, prudkou. Upomíná-li ona na „pokoj nemocného“, bude působiti tato na jiné hřmotnějším dojmem „dílny“, zaráží-li onde páry etherové, páchne zde příliš olejem.

Hřích anglického malířství, jeho duchovost, není smrtelným, je-li vůbec hříchem, a je-li, kdo by ho neodpustil alespoň v jednom oboru: v podobizně? Při veškeré malebné kráse portrétu manetovského něco pohřešujete: má nadbytek cnosti, čpí paletou, cítíte více model než určitou bytost. A tváře anglických podobizen jakoby o paletě ani nevěděly! Legendární postavy Madoxe Browna, Rossettia, Burne-Jonese zabírají se tak do svých citů, hrouží se tak hluboce do svých dum, že jim krev tuhne v žilách, že trnou; čím jsou jim valeury! Ale v podobiznách anglických malířů zrcadlí se vždy celý člověk, především jeho duch. Millais i Watts jsou životopisci svých krajanů. Uznejme vše, co praví Meier-Graefe o portretním umění

Francouzů, jeden půvab jim uniká: lyrická něha, zastřená snivost a měkké, milostné kouzlo damských portrétů anglických. Sladkou, čistou krásu dívčích podobizen Gainsboroughových nevystihla dosud žádná impressionistická paleta. Rozdíl tento poznáme nejlépe, postavíme-li vedle sebe damský portret Besnardův a Laveryho; u obou totiž osobitost kvalit malířských ustupuje do pozadí, ani ten ani onen nenalezl nových hodnot. Besnardovy ženy mají vždy cosi animalního, někdy neomaleného; ženy Laveryovy působí cudnou, vznešenou, oduševnělou distingovaností. Tato ušlechtilá zdrželivost přirozeně potom tratí se vedle netajené smyslnosti. Ostatně svým výrokem o pokoji nemocného kalí autor své vlastní předpoklady. Žádá kulturu, takt a ne umění; shledává i kulturu i takt v Anglii, a rozhorluje se ve jmenu umění. Co tedy dlužno ceniti více: kulturu, takt anebo umění?

Příznaky chorobného provázívají z pravidla periody, v nichž určité útvary kulturní dozrávají, a nebývá to chorobnost jen ve smyslu stajení, tlumení sil, postupu více umělého, artistního, ale i ve smyslu pathologicky zbarveném, processů složitých a zvratných pokusů v přepínání a vychylování sil ve směru neobvyklého, bizarrního. Patrné stopy, předzvěst a posléze i vyspělý zjev podobného processu vyskytuje se i v umění francouzském, v oné části, kterou označuje autor dějin vývoje názvem tajné romantiky, a na niž promítl stín jiného velkého praotce moderního malířského pokolení, stín Rembrandtův. Nový doklad, že nelze nám od minulosti se odpoutati, zapříti ji, jak prorok Manetův sám hlásal. Snad si ani neuvědomil, ač brojí proti clair-obscuru a jeho ctitelům, jak blízek jest Carrière oné anglické chorobnosti, že Fantin-Latour patří za kanál la-Mancheský, snad přehlédl odpůrce umění anglického, jak si podává Monticelli s Turnerem ruku, ti čarodějové barvy, skutečnost v pohádky tonů proměňující, a posléze sám velký mystik Odilon Redon tkví svými spletitými, do neproniknutelného tajemna zarůstajícími kořeny spíše v půdě anglické než francouzské. Nevolil nahodile za předmět svých prvých litografií Poëa. Chorobné, pathologické zračí se i v dílech anglického umělce, jenž nalézá milost před soudnou stolicí německého kritika — Aubreye Beardsleye, autora Lysistraty, odchovance Řeků. A ostrou vůni pathologického znamená v damských portretech Whistlerových muž, jenž svým spisem vypověděl moderní degeneraci boj na celé čáře: Max Nordau, jenž v tomto případě nezatracuje, ale nadšen zvláštní ten odeur vdechuje. Vězí-li u Beardsleye v linii, šíří se u Whistlera v jeho zvláštním zabřesklém koloritu, nejpronikavěji v jeho hnědi. Sveden jasným, zvučným a sladkým půvabem kolorismu francouzského, nepovšiml si nebo považoval za úkaz podružný, že proti onomu mocnému proudu téměř současně zvedala se reakce, jejímž hlavním představitelem jest právě Whistler; za ním pak přicházejí noví a noví, již povstávají však z popudů jinde ležících. Směle vyzdvihuje Meier-Graefe několik neobyčejných malířských karakterů, jichž podstata jest v příkré protivě k povaze moderního malířství francouzského, k jeho šťavnaté, syté, smyslné a lahodné barvitosti.

Již na prvý pohled objevuje se silný srázný sklon odchylných koloristických snah v zemích s Francií sousedících, v Belgii a v Holandsku — kde sice novoimpressionism rozkvetl nejbujněji, kde však vlivy zřejmě prerafaelskými vzklíčily a vypučely květy útlé, křehké, exotické, bizarrní, vydechující těžkou, mdlou, brzy horečně vyzývavou, brzy narkoticky omamnou vůni.

Khnopf vděčí za mnohé Rossettimu, a oba svérázní, cizokrajní umělci holandští, Toorop i Prikker, byli zavedeni v podivné, báječné kraje svých mátoh soudíc podle mnohých neklamných známek duchy anglickými. Na strašidelný, nevzhledný a nemotorný koráb Blaka, kreslíře, jehož ruka byla slabá a jehož duch pronikl i v záhrobí, zabloudili oba Holanďané, alespoň Toorop toho nezapře. Vlivy francouzské, s počátku převládající, ponenáhlu nebo, a to častěji, rychle se vytrácejí, blednou, jsouce zatlačovány suggestivní, neodolatelnou mocí jemných, něžných nebo hrozivě ponurých, melancholicky zamžených vidin břehů albionských, jichž dechem zdají se procitati duchové holandských primitivů. Zjevnými rysy prozrazuje se tento přerod v symbolické hře linií a barev u Tooropa, jenž z impressionismu vnějšku prodírá se k impressionismu vnitra, tvrdě, ztuha ještě; blíženec Tooropův, Prikker, učinil jej pružnějším, poddanějším, jeho výraz jihne, zjemňuje se, jeho rhytmus a harmonie ozývají se zvuky tlumenými, splývavými.

Vedle těchto spiritualistických protichůdců ideálů Manetových vynořují se jiné fantastické postavy umělecké, zachmuřené, vzhledu na pohled divokého až odporného, gest hrozivých; věru, zdá se, že noví barbaři vtrhli v ušlechtilou říši krásy a hotoví se ji znásilniti. Každé jejich hnutí prozrazuje — tvůrčí



JAN ŠTURSA.
ŽIVOT UNIKÁ.

sílu. Přicházejí, aby zmalátnělosti vdechli nový život, aby ji oplodnili.

Jednoho z nich staví kniha Meier-Graefova v popředí, před druhým se uzavírá; nicméně ani tento nedá se odbýti s povýšeného hlediska impressionistických doktrin; také Hodler dostavuje se se „silnými myšlenkami", přináší nehorázné věci, pádné, drsné, mohutných, olbřímých kontur; ubíral se ovšem jinými drahami než Munch, než van Gogh, Gauguin, Toulouse-Lautrec. Ale stojí nedaleko, nade vši pochybu blíží se uskutečnění tužeb, které nedají spáti ani Němcům, ani Francouzům od počátku XIX. století a které všechny tříštily se nedostatkem sil o stěnu, připravenou pro — historickou fresku. Hodlerovi daří se málo komposiční úmysly a obraty, jakkoli je hněte z massivního kvasu; jeho kolorit vyhlíží pokud jen možno střízlivě, nebarevně, až surově, a přes to, nebo snad proto cítíte v něm nový živel, něco, co plným právem může činiti nároky — na monumentální styl. Tuto našim časům neznámou a tak dlouho želanou cnost umění novodobého autor přehlíží nebo ji podceňuje v této netušené podobě, v tomto hrubém obalu, anebo ještě lépe tuto cnost bez obalu.

Možno, že nezná dosud Hodlerova „Tella", postavu opravdu jak ze skal vytesanou. Třebas

nedosáhl jím švýcarský umělec ještě dokonalého vítězství, a kdo ho může dnes dosáhnouti, jest to vzrušený, prostředky hrubé ráže vyzbrojený náběh, v němž hlásí se k velkodechému obrození zubožená, zmetnuvší se malba historická. Útok zmužilý, odvahu povzbuzující, vedený zbraněmi o nic méně poctivými než byly kdysi Manetovy a než jsou — Böcklinovy. Nevadí, že zdají se býti u tohoto Švýcara málo broušenými a u onoho neotesanými. Není pochyby, kletba zavěšená na Böcklina knězem kultu manetovského neohrožuje samé jeho podstaty: proč mělo by se zaň styděti německé umění, neprokázal-li mnoho cti německému malířství? V jednom ohledu zatínají se rány naň dopadající do živého: živel literární nabýval u něho značné převahy; smysl jeho pro malebnost, pro vlastní zvuk a soulad koloritu více a více slábne, tak že jest pochopitelno, vpaluje-li se na čelo nejvyšší modly uměleckého idealismu opovržlivé znamení naturalismu: Böcklin, toť nejkřiklavější naturalism! Snad. Ale snad vystihuje toto slovo povahu díla Böcklinova asi tak, jako heslo opačné označilo by podstatný ráz díla Manetova. Neznělo by právě tak zle: Manet, toť nejkřiklavější idealism — jen že pohříchu zaměňují se tu pojmy do určita vyhrocené, dva protilehlé světy se stotožňují, z nichž jeden neexistuje pro zrak obyvatele světa druhého. Manet zří svůj jen před sebou, upíraje intensivně oči své na svět okolní; v ovzduší světa Böcklinova lze proniknouti jen při zavřených očích. Království Manetovo spočívá na modelu, království Böcklinovo není s tohoto světa; postavy tohoto propadají se, objeví-li se model. Böcklin vidí vše jen ve vlastním nitru.

Pryč od Böcklina! volá do Německa přívrženec francouzského umění a jako na větší důraz této výstrahy dokládá: milujte raději Richtera, Genelliho, Cornelia, Schwinda, Rethela. Tak hluboko klesá chlouba německého umění. Antikrist! Zapřel minulost, její největší mistry, zatarasil budoucnost, v niž doufal Goethe! Vina těžká, až na tu minulost, v níž naleznou se spíše okolnosti polehčující. Vzpomeňme jen na ryze národní praněmeckou ohyzdnost Cranachovu. Tíže dopadá výtka, týkající se budoucnosti; ta jest nepříznivým svědkem. Co se tu nablouznili přední esthetikové němečtí o Böcklinově hellenismu! Konečně poznají, že Velký Pan umřel, již dávno umřel, ač neprohlásí-li se názory Meier-Grafeovy za barbarství.

Překvapí, v jaké zkomolené, znetvořené podobě objevuje se řecký duch v mysli potomků Winckelmannových a Göthových. Antický ideál pochopil z Němců v jeho pravé podstatě jiný hrdinný duch německý — Hans von Marées, jenž nespokojil se jako Böcklin povrchní mythologií, ale zápasil o její duši, zápase s úspěchem podnes nedovršeným, a zaplativ jej rozbitím svých prostředků. Teprve nyní oslavuje se jeho vysilující zápas. Líčil jej již Muther ve svých dějinách, a



B. KAFKA
DEMETER.



BOH. KAFKA.
PODOBIZNA.

Meier-Graefe, jenž proti tendencím jeho na nejednom místě zostra míří, vykazuje mu místo na urvaném prestolu Böcklinově. Mutherovi bylo dílo Maréesovo touhou shroutivši se na půli cestě, vůlí podlomenou před velkým cílem, jehož dostihl po něm snadno a bez jakýchkoli obětí Puvis de Chavannes. Meier-Graefovi sáhá mohutnost Maréesova typu, hutnost jeho postav, bohatství jeho bezpředmětného vývozu vysoko nad tvůrce „Rybákova". Nicméně i u Maréese lze pochybovati o platnosti důsledků vyvozovaných na základě ideálu řeckého. Jeví se tu jako tvůrčí methoda, jako cesta, ne ještě jako dosažený cíl. Utkvěl mezi vzrůstem ve formě nehotové, nedokonalé. Podobné pochyby naskytají se též u druhého německého milovníka řecké krásy, Feuerbacha. Šel za ním rovněž nadšený a odhodlaný, bojoval také celou svou uměleckou bytostí a padl také, aniž cíle dostihl, on proto, že vyšel z mylných doměnek.

Oba tyto tragické hrdiny německého umění staví mladá generace jich nemateřské vlasti za své vznešené vzory, na prvé místo tvůrce „Únosu Helenina"; v tom shodují se i umělci i kritika; o hodnotě díla Feuerbachova jsou mnozí v pochybnostech; pochybují i ti, kdo jinak velikost, ryzost jeho úsilí bezpodmínečně uznávají. Buď jak buď, poškozuje-li zdar německého umění Böcklin, pak mu sotva prospěje Feuerbach. Uchylovati se od onoho k tomuto, zdá se mi, jest asi tolik, jako vyhýbati se zlu většímu a upadati v menší, neboť ten jako onen, a ještě několik jiných, jsou obětmi německého pseudoidealismu — idealismu, který nevyrostl z úrodné půdy, ze života. Tak vyrůstá totiž ve Francii, a možná, kdyby se nebyl Feuerbach odtud před časem vzdálil, že by byl pochodil lépe. V té příčině nezní ani požadavky Meier-Graefovy dosti určitě, důsledně a rozhodně. Svým odporem proti koryfeům německého umění, proti Böcklinovi, Menzlovi a Klingerovi, dospívá hluboko ke kořenům zla; zlo samo mu však ještě uniká, vidí-li záchranu proti němu ve Feuerbachovi; ano nestačí, dovolává-li se příkladu Leiblova,

neboť jako jsou si blízci v jednom směru Böcklin a Menzel, totiž svým zběžným povrchovým poměrem k látce, tak lze převésti na podobnou rozvláčnou a neživou methodu tvůrčí zásadu Feuerbachovu i Leiblovu. Ten i onen trýzní se spíše obsahem než formou, ač to zní absurdně; ani ten ani onen necítí formu jako formu, primitivně, smyslně, žádný z nich nedá se svésti bujným tokem linie nebo oslniti hravým tonem barvy; oba zabírají se houževnatě do své ideje, prvý do abstraktní, druhý do konkretní, a byť i ji vyjadřoval pouhý knoflík. Leibl maluje s krajní důkladností drobnohledné hrbůlky rohového knoflíku, knoflík ten musí co nejvěrněji znázorňovati knoflík, Manet jede nanejvýš zběžně dvěma, třema tahy přes oko, představujeť mu prostě barevnou hodnotu a ne „zrcadlo duše“.

Francouz maluje, aby maloval, patří na své plátno bez všech vedlejších záměrů; malovati jest mu životní potřebou, čímsi samozřejmým; Němec všude hledá a všude vidí „něco“. Každý chodí jaksi podšitě, jako děcko, které předčasně nosilo svou velkou hlavu na křehkých nožkách, dříve než přiměřeně sesílily. Budoucnost ukáže, jak záslužným, osvobozujícím činem byl odpor, který čelil oné německé národní cnosti, podrývající vývoj německého umění, necnosti, nespůsobu. Od nejnárodnějšího německého umělce, Thomy, zbývá k pohromě jediný krok, jím vlastně ocitá se v úpadku. Naděje, že věci obrátí se k lepšímu, jest malá. Vždyť i umělec tak moderní, Th. Th. Heine, v jehož obrazech kreslených pro „Simplicissimus“ pozoruje autor „Dějin vývoje“ znamení obratu, klíčení nové architektury z jádra výhradně tvarového, ne již myšlenkového, prozrazuje mnohými rysy málo výtvarnickou krev svých předků; mimoděk vzpomenete jeho satyr před Cranachovým obrazem, líčícím omlazující koupel starých žen.

Těší se předčasnou nadějí, kdo pomýšlí již na zítřek a zde postřehuje pokus o monumentální umění, o něž pokouší se Klinger jistě upřímněji a vhodnějšími prostředky; ať nedostává se mu ústrojné kompaktnosti, ať vypadají jeho postavy jako bezduché přízraky. Jako pokus znamenají mnoho, více než experimenty Heinovy. Slovo „Aktkunst“, jemuž se tu podkládá smysl příhanný, může býti právě důvodem, Klingera šmahem neodsuzovati a uznati jeho vytrvalé úsilí, které nedává se mýliti myšlenkami, podřizujíc je kázni pevné formy.

Na druhé straně zase jest otázkou, na niž netřeba s autorem odpovídati ve smyslu kladném, obsahuje-li totiž naturalism Liebermannův vskutku tolik zdravé mízy, kolik se v něho vkládá a splní-li se naděje kladené v barevný idealism L. v. Hofmanna. Jisto jest prozatím jen tolik, že Liebermann přerval poslední vlákna spojující přítomnost s velkými mistry německé minulosti a navázal na tradice nenárodní, německému duchu úplně cizí a krajně protivné. Počal počátkem, cítě instinktivně, že pokračovati na dráze dosavadní, „národní“, vedlo by k brzkému konci. Ale přes veškeru svoji jadrnou malířskou vlohu, která vládne výraznými a silnými prostředky, nedovedl se ani on dobrati k vrstvám ryzím. V jeho díle co do faktury stručném, rázném a pevném ruší rmutné, kazivé, naplavené a zprahlé prvky barevné. Kolorit jeho pohybuje se v tonině jednotvárné, působí suchopárně, tony topí se v pusté, mrtvé šedi, jako zase naopak barvitost jeho antagonisty L. v. Hofmanna vyráží zhusta jednotlivými akkordy nevyrovnanými; jeho jasné, čisté, zvonivé harmonie, jimiž ladí své pastely, působí v jeho olejomalbách leckdy ostře, až pestře, rozumová kombinace nabývá vrchu, vada, která z pravidla a nejnápadněji vystupuje ve velkém formátě, táž vada, kterou mají a pro niž odsuzují se bez milosti Böcklin a Klinger. Málo tříbeným, pěstěným, šlechtěným smyslem pro barvu trpí přední koloristé němečtí; tato necitlivost se tu takřka dědí, a ostatek spadá na vrub nedostatečné výchovy umělecké, z jejíž neblahých následků viní se umělecká věda, která zahražovala německému malířství přístup k cizím pramenům. Jako oběť tohoto vědeckého rozboru jmenuje se dílo Trübnerovo, a německé vítězství u Sedanu označuje se bez okolků za bezpříkladné neštěstí pro německé umění. Opravdu, nemožno si mysliti horší porážky nad tu, již korunuje berlínská „Siegesallee“. Výtvarný smysl, především smysl pro půvab barvy, vyžaduje stálé, úporné výchovy oka; řekl bych, barva jest bytost nanejvýš žárlivá, nesnese sokyní, chmuří se, má-li se podříditi své neodlučné družce, kresbě, a má-li sloužiti ideám, vzdoruje tvrdošíjně; proto si ji znepřátelil německý duch na dlouho. Již z toho důvodu zdá se mi býti neprozřetelné vnucovati německému umění tradice Feuerbachovy a Maréesovy, dokud nepropraly se, nepročistily palety německých malířů v barevných peřejích moderních koloristických proudů francouzských. Řím až podnes Němcům více škodil než prospíval, to dobré, čím se mohou nyní pochlubiti, odnesli si z Paříže. Tudy jde routa moderního umění, tudy lze proniknouti v končiny nových linií, nových barev, nových citů; Řím jest ovšem na konci této dráhy. Právě nyní ozývá se i ve Francii se zvláštním důrazem: z Paříže do Říma! Ne naopak.

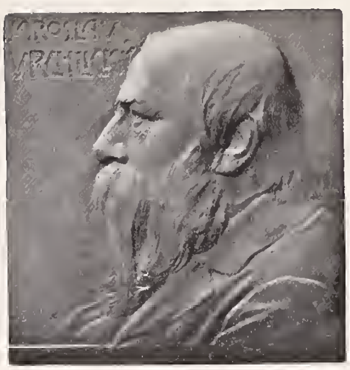
Tímto směrem bral se i vývoj moderní plastiky. Kdežto Manet dal přednost Madridu, a tu













O. ŠPANIEL.
■ PLAKETY. ■



K. ŠPILLAR.
■ ŽENA. ■

na vždy zakotvil, pustil se Rodin přes Florencii do Říma. Manetův štětec smyl s palet špinavý, protivný škraloup galeriové omáčky, pohlcující mihotavý jas jiných barev; dláto Rodinovo rozdrtilo akademické, duchaprázdné, ztrnulé formy novodobé plastiky, uvolnilo ztuhlý tok linií a zušlechtilo je svým mužným vkusem. Rodin sňal bělmo s očí moderních sochařův a učinil je schopnými vnímati krásu antiky, kterou Canovové a Thorwaldsenové svým pseudoklassicismem zastírali, a jich nohsledové, epigoni epigonů, na dobro zakryli. A nejen že oživil umrtvené představy umění řeckého; vzpružil ochablý smysl pro plastickou formu vůbec, učinil pochopitelnými i ostatní její útvary, naučil nás rozuměti stejně melancholické přísnosti gotiky jako nevázané lehkosti baroku, ukázal jak malicherné, ba nebezpečné jest zatracovati jeden styl ve jméno druhého, ježto není ani v umění žádné samospasitelné víry. Není v tom nic tak hrozného, podařilo-li se mu dle zdání Meier-Graefova slou-čiti gotiku s řectvím. To podařilo se jiným před ním a dávno; zda netíhly snahy časné renaissance za podobným cílem a zda nepodařilo se jim ho dostihnouti? Konečně nezáleží-li sama podstata renaissance plastické ve smíru gotiky s řectvím? Několik překvapujících, úžasně živých postav Jana Křtitele, vytvořených Donatellem, bije tu přímo do očí jako nejkrásnější příklad. Jich krev koluje i v žilách Rodinova Jana. Je-li v povaze Rodinova umění něco neobyčejného, pak jest to, zdá se mi, spíše jeho schopnost a neomylná jistota smířiti dva elementy tak nevraživé jako jsou řectví a barok, ač i v tomto směru nebyl podněcovatelem. Jiní jej předešli, autor „Dějin uměleckého vývoje moderního“ sám označuje Rodina za nástupce Carpeauxova. Odlišuje v něm zřetelné známky barokního a považuje to za vlastní rodový příznak francouzského sochařství, soudí dokonce, že naprosté potlačení tohoto znaku mělo by tu v zápětí velikou pohromu. Z této barokní od-

poutanosti a volnosti plyne onen zvláštní dojem, který obsažen jest ve tvrzení, že skulptura XIX. století měrou, jíž nabyla na významu, stala se šerednější. Netřeba se tohoto výrazu štítiti; neznamená nic tak strašného, naopak, v něm tají se sám duch moderního umění, příbuzný onomu barbarství, které děsí úzkostlivé esthety malířské. Doufejme, že šeredné pozbude časem svého odpuzujícího vzezření, aby ponenáhlu nebo neočekávaně na ráz, jako kouzlem, změnilo v krásu novou, intimnější, mocnější, vznešenější krásy staré, odkvetlé, vadnoucí a neplodné. Nedejme se mýliti, odstrašiti tou — šeredností, nepohrdejme jí, vzpomínajíce na onu krásnou pohádku, v níž po nebojácném, vytrvalém úsilí příchylného a zdánlivě nevzhledným zevnějškem nedotčeného reka najednou vyklube se z babky čarokrásná víla. Umění toť nejpravdivější, jedině pravdivá pohádka, a králi stávají se v ní ne domýšlivci, oficielně uznávaní dědicové, ale neznámí, nepatrní a malým i velkým směšní dobrodruzi. Městské rady, ministři, presidenti, odvraceli se s indignací od Maneta, korunujíce Meissoniery, a kdo vládne dnes? Celý areopag povolaných soudců a nejvyšších tribunů lidu vynesl nad Rodinem své neúprosné anathema, a kdo dnes dává zákony sochařskému světu?

Pod mocnými údery nových dojmů, neustávajícími nárazy nových pocitů rozezvučela se také plastika v neslýchané, tu hlaholivé, tam jemně tlumené harmonie světla a stínu. Kameny a kovy hovoří neznámými dosud jazyky, duše jich kříší se k tajemnému ševelení, zachvívajíc se nejnepatrnějšími doteky okamžiku; podléhá také impressionismu jako malba. Možno přisvědčiti na otázku, není-li tento skulpturální impressionism extremem baroku, když slovo extrem vezme se ve smyslu vývojovém jako nutný důsledek, vyvrcholení všeho, co předcházelo.

Dlouho trvalo než byl impressionism jen přibližně pochopen a jako závažný zjev novodobého uměleckého hnutí alespoň s výhradami uznán, dnes konečně zdvihá se v celé své netušené nádheře jako sám genius našeho věku, jako nejryzejší, plný a nejsilnější výraz moderní kultury.

Odkojenci klassicismu povznášeji svých záporných hlasů buď s rázným augurským sebevědomím nebo s pathosem mravního rozhořčení, kdežto jiní považují za malicherné, jich dogmat věky posvěcených nedůstojné počínání, aby jen zavadili o toto nové hnutí: pouhé slovo impressionism vzbuzuje jich nevoli, zdá se jim býti výrazem úplného uměleckého anarchismu, a zatím impressionism není než prohloubením principů, kterým sami tak dlouho, tak zarputile a tak bezmyšlenkovitě slouží. Co vyjadřuje takové monetovské plátno, které několikráte za sebou znázorňuje totéž thema, tutéž kathedralu nebo tentýž snop? Nic jiného než svrchovaný požadavek malířské mravouky: jíti s cesty všem vedlejším příměskům ideovým a přivésti k platnosti vlastní, co možno rozvinutou moc



■ H. BÖTTINGER. ■
PODOBIZNA SL. M.

STANISL. LOLEK
Z JIŽNÍCH ČECH.



barevné mluvy. A podobné úsilí ovládá i moderní plastiku. Vše obrací jen k tomu, aby zmnožila, stupňovala svůj tvarový výraz, tak aby byl schopen zachytiti i sebe nepatrnější odstín. Dějí se tu pokusy, o nichž se klassikům ani nesnilo. Dláto odvažuje se soupeřiti s prostředky, které braly se dosud za výhradní právo okrsků cizích, ne pro to, že by se tu, jak tvrdí úzkoprsí doktrináři, prohřešovalo proti svému určení a schopnostem, nýbrž z toho důvodu, aby své schopnosti zvýšilo, rozšířilo a sesílilo. Nestačí mu zachytiti vznešený, lapidární klid poměrů; jde o více: dává si za úkol vystihnouti zvláštní půvab každé jednotlivé části pro sebe. Odvaha, smělost moderního sochaře zavádí jej k mezím nemožnosti, hraničí se sebezapřením, přepíná se do sebezmaru. Tak u zaníceného Rossa, jenž šlechtí svou plastickou vlohu studiemi malířů Leonarda, Velazqueza, Rubense a tvoří díla, v nichž plastické omezuje se na míru nejmenši, nejnutnější, kde téměř mizí. Všechna dřívější plastika vyhlíží proti němu materielně, poznamenává Meier-Graefe, dokládaje, že Rosso jediný nedal se pohnouti k ústupkům, neznal kompromissů, což vyžaduje bez odporu nejvyššího uznání, ježto se tím obětoval pro jiné. Malebnost moderní skulptury souvisí vlastně s jejím barokním akcentem, než autor dějin vývoje shledává podobné vztahy i u Maillola, sochaře, který po jeho soudu jest vzácnou výjimkou, jediným plastikem, u něhož onen barokní obrat se nevyskytuje, zároveň jediný, jenž byl by schopen vytvořiti plastiku souměrnou dekorativní malbě Denisově.

Rozkvět malířství nebyl bez vlivu na vzrůst sochařství: změklo, nabylo větší pružnosti, zjemnělo a dospělo k výraznosti členěné, k střídavé rozmanitosti, dosahujíc účinků neobyčejně malebných. Změna ta zřejmě se jeví v díle obou předních moderních plastiků, nejen Rodina, nýbrž i Meuniera. Co pozbyl tento před stojanem malířským, vynahradilo se mu před stojanem sochařským; jeho bronzy vyznamenávají se měkkou, hebkou, v pravdě malebnou hrou světel, nadchnutými plynnými stíny, jsouce zajímavou obdobou k tvrdé, takořka plechové modelaci příbuzného ducha malířského — Milleta.

Několik umělců stálo sice a stojí dosud na přísném stanovisku plastickém — než ve výsledcích podobné snahy dají se sotva rozeznati zvláštní výtvarné, naprosté a ryzí hodnoty. Nemožno každému zkoumati, pokud

srovnává se s pravdou, co praví Maier-Graefe o anglickém sochaři Alfredu Stevensovi a co dá se přičísti na vrub momentů subjektivních. Díla v soukromí chovaná, méně přístupná, bývají většinou přeceňována. Svou všestranností, — byl sochařem, malířem i architektem — připomíná osobnost Klingerovu, u něhož ovšem těžiště významu kloní se k převaze malířské. Byl však zkrátka odbyt jako malíř, ký tedy div, že se odsuzuje i Klinger sochař, strádající týmž nedostatkem smyslné názornosti, řešící plastický problém s touže rozumovou důsledností, týmž obráceným postupem z tvarového k vniternému, mozkovými náhradami prvků citových, nebo bez ohledu na jakýkoli obsah znázorňující úkoly plastické deskriptivy jako Hildebrand, jehož theorie asi přinesly jeho praksi význam jinak hodnoty problematické. Zní komicky z úst kritika tak nadprůměrných měřítek, dí-li, že Hildebrand rozvinul elementy, jimiž započali Phidias, Skopas a Praxiteles; klassicky monumentální kánon těchto mistrů a bezkrevná, střízlivá, umořená norma onoho různí se příliš, než aby mohly býti stavěny sobě na roveň. Hildebrand vtělil prý rationelní ideal. Jaký ideal a k čemu jeho rationelnost, nemluví-li k smyslům, je-li bez duše? — Mezi skulpturou řeckou a plastikou Hildebrandovou jest asi ten rozdíl jako mezi skutečným, živým, rationelním ideálem heroické mužnosti a akademickým eunušstvím.

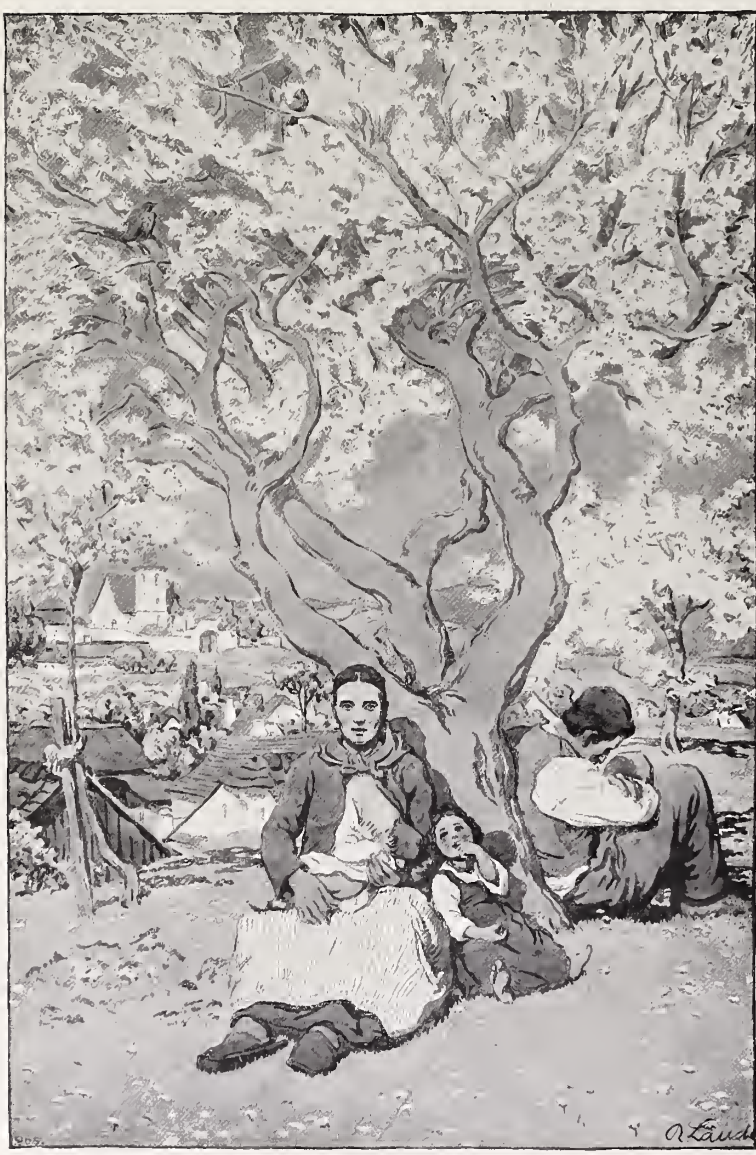
Proti takovéto plastice, domněle na sám její prostorový, materielní karakter převedené, ve skutečnosti však vyklestěné, poslední příčiny svých půvabů zbavené, ujmou se a uplatní se ona kaceřovaná díla, jichž tvůrcové všechny sebevědomé, spolehlivé a nikdy neselhávající zručnosti obětují idealům nerationelním, jak uražení stranníci říkají, pošetilým; proti takovéto přísné, věcné plastice uhájí zcela dobře svá práva v mezích po výtce skulpturálních i Rossova troufalost, modelovati vzduch, i Bourdellova snaha transponovati hlavu Beethovenovu v „plastiku hudební“. Ano, vedle ní oživne samo tajemství rozervané plastiky Vigelandovy, byť i zabíhala ve sferu literárnosti; její velký styl Meier-Graefe uznává, postřehuje v něm společný rys s dílem Rodinovým. A její obsah tají se v hluboku, její výraz plyne z něho



VIKTOR STRETTI.
BENÁTSKÁ NOC.

v prudkém, vypjatém rytmu, převáděje v drsnou durovou toninu svůdné molové motivy Rodinovy a vyvolávaje svými hrubými, nekrouženými, nehlazenými útvary mystickou, ponurou náladu. V Rodinových skulpturách zvučí roztoužené, po požitku lačnící a jím opojené smysly, život sám zpívá v nich lákavou romanci o rozkoši — u Vigelanda v strhaných konturách drnká smrt svou příšernou balladu o vševládném, odvěkém bolu, thema, které ve variacích mírněji, něžněji laděných rozvádí Minne, jeden z nejpozoruhodnějších stylistů naší doby, v němž těžkomyslně, mnohdy křečovitě sevřenými gesty potlačovaného zoufalství zachvívá se extatický vznět gotiků. Tu nalezlo by se nejspíše to, o čem filosofuje Hildebrand a co označuje autor „Dějin vývoje“ ne dosti jasně a přesně nejkrajnější abstrakcí.

Na „Dějinách vývoje moderního umění“ pracoval sám duch času, to dodává jim ostré, svěží příchuti — ale jako stín jejích stránek světlých vloudily se sem mnohé nejasnosti. Určitě, ze základů minulosti vzrůstají počátky, podněty i vyspěle útvary soustavně se člení, v přehledných skupinách postupují průkopníci moderního umění, jich postavy rýsují se s živou zřetelností na rozšířeném obzoru — postupně však, čím blíže k dnešku, tím více skupiny se mísí, postavy jako v mlze se rozplývají. Nahodile, ojediněle vystupují nové zjevy. Nejzměteněji míhají se povahy a myšlenky v okrscích architektury a všeho co s ní souvisí, umění dekorativního a uměleckého průmyslu. Zde kritický lodivod váhá, nejistě se rozhlíží, dávaje se unášeti neznámými proudy, jen občas trhaje kormidlem svých vývodů. Rozpaky přirozené. Sotva lze jim ujíti, leda že by řídila směr pevná ruka geniální osobnosti, jež by nový, nesnadno přístupný kraj alespoň tušila. Tou osobností však Meier-Graefe není; proto nemožno mu vytýkati, když, procházeje končinami tak zvaného moderního stylového hnutí, odbývá vše jen poznámkami od případu k případu, jakoby mimochodem. Nicméně z těchto stručných, napovězených gloss vyzírá maska pochybovače málo důvěry vzbuzující. Střízlivost



RICH. LAUDA.
JARNÍ NEDĚLE.



B. WACHSMANN. KRČMA V PETROHRADĚ. ■

projevuje své námitky hned u samého východiska tohoto hnutí, v kruhu Morrisově, jež ostatně nalézají mnozí zcela jinde, Gurlitt snaží se přeložiti je na půdu domácí, Eckmann upozorňuje a vyzdvihuje málo známou a, jak se zdá, nanejvýš rázovitou osobnost Bindesböllovu. Všecky podobné tendence soustřeďují se a vrcholí v knize, nemnoho zbývá na příbytek a téměř nic na dům. Ve Francii, kde jmenuje v popředí apoštola železné konstrukce, Violeta le Duca, vidí místo příbytku atelier, v přepychu Laliquově a Galléově odkrývá nesmírnou prázdnotu. Živý ruch Belgie vábí a zaměstnává pozornost nejvíce. Volky nevolky hlavnímu a rozhodujícímu jeho činiteli a představiteli Van de Veldovi dlužno přisouditi primát a zásluhu o pokrok odvětví do té doby zanedbávaných. Ať namítá se proti jeho neúnavné a důsledné činnosti cokoli, pracovníka tak houževnatého, nejkrajnějších důsledků se nelekajícího, dosud umělecký průmysl neměl. Volá-li se po novém cítění, nových úkolech, pak dlužno zařaditi jej v popředí; on skytá nejvíce, ne-li hotového, tedy podnětného. To prozatím musí dostačiti. Za přehmaty svých bezhlavých napodobitelů nemůže býti činěn zodpovědným. Kdyby i neuskutečnil oněch tak často a s takým důrazem kladených postulatů moderních snah, onoho ústrojného vytváření konstrukce z účelu a ornamentu z konstrukce, — což ani s jinými, za nové prohlašovanými požadavky: jako zřetelem na nezastíranou, nefalšovanou povahu materialu a p. není objevem nejnovějším, — kdyby v tom všem nezanechal vzorů dokonalých, za ten neúprosný boj proti nesnesitelné maškaradě a šablonovitosti, na všech vysokých školách architektury strašící pseudorenaissance, – za to především musíme mu býti z duše povděčni. Nevidí monumentálnosti jen v kopulích nazdařbůh vyklenutých, v sloupech procovsky vystrkovaných, nevidí krásy jen ve vejcovcích a v akantech bez citu papouškovaných, — představa jeho krásy jest mnohem obsáhlejší: jest mu krásným forthský most, krásnou jest Loïe Fullerová, krásnými jsou impressionisté,

favrill-glass, lustre-enamels i hedvábné kravaty firmy Patterson v Jerseyi. Není-li van de Velde geniem, jest individualitou, a to v dnešní všeobecné zkáze, v bezkarakterní a hrůzné plochosti a povrchnosti neznamená o mnoho méně, než kdysi za slavnějších dob architektury býti geniem. Jako vtělené svědomí tohoto žalostného úpadku vyvstala minulá světová výstava pařížská, a uprostřed tohoto universalního nevkusu a obílených hrobů jediná stavba budila naději na lepší budoucnost: finský pavilon, jejž zbudoval Saarinen . . . Pozoruhodná okolnost: moderní stylové hnutí rozvíjí se nejslibněji v malých zemích: v Belgii, v Holandsku, v Dánsku a Finsku. Proč asi? Snad proto, že nedopřál jim osud zakládati „vítězné aleje."

Nezdar úsilí nemnoha umělců, vytvořiti naší době vlastní styl, nebo, mluvíme-li skromněji, povznésti k jak tak slušnému niveau moderní průmysl, lze svésti hlavně a právem na kramářskou povahu doby. Neběží tu tak o průmysl jako o průmyslníky, a průmyslníkům ne tak o styl, jako o peníze. Jest potřebí duchů tak přísných a neodvislých jako byli Ruskin a Morris, aby vůči molochu továrním obstáli, proti němu působili. Není divu, jestliže dnes i nejnadšenější stoupenci podobných ideálů dříve nebo později chladnou a upínají se v skepsi, která jest i závěrečným akkordem kritického eposu Meier-Graefova. Tento smutný refrain rozléhá se na všech stranách, nejsmutněji v řadách umělců samotných. Nepochybují o nových snahách jako zásadě, nýbrž upozorňujíce na překážky, zkoumajíce příčiny neúspěchů, které následovaly po prvém rozmachu, určujíce podmínky, za nichž dalo by se nedostatkům odpomoci, nabádají k většímu a opravdovějšímu úsilí. Za nynějších sociálních poměrů pokusy vštípiti lidstvu smysl pro živý ústrojný styl, to jest vychovati je tak, aby vkus nejen cítilo ale jím se i spravovalo, jej žádalo, jest spojeno s obtížemi téměř nepřekonatelnými, předpokládá jistě soustředěnější napětí než kdykoli jindy . . .

„Dějiny vývoje moderního umění" zakončuje autor statí o německé esthetice od Götha k Nietzschovi. Jeho resumé dopadlo příliš zběžně, myšlenky, v něž shrnuje svůj názor, těkají nevysoko mezi Göthem a Nietzschem; u theorií Wagnerových prodlévají, aby je vyvracely, a důmyslně snovaným systémům německých filosofů, té pýše německé vědy, jdou uctivě s cesty, čehož nebylo by právě třeba velice litovati, kdyby nebyl zároveň pominul muže, jenž odčaroval ducha německé esthetiky, zakleté do mrtvých schemat. Neboť nelze si mysliti ani Wagnera, ani Nietzsche bez Schopenhauera. Nietzsche svého mistra překonal, ale nevyčerpal. A jako nebyl jím překonán Schopenhauer, tak nelze tvrditi, že byl by překonán Nietzsche. Bylo by to příliš brzy. Naopak vše nasvědčuje tomu, že se jím bude esthetika teprve důkladněji zabývati. Zajisté, Nietzsche esthetiku boří, zapírá, ale pronikl ji až do základů, přisvědčil ji dříve až k sebezapření; prožil ji, a proto ji potom bořil, poznav její schátralost, proto ji potom zapřel, prohlédnuv její lživost. Neulehl ještě prach, který vznesl se z trosek soustav, rozmetaných Schopenhauerem, až se usadí prach, který víří kolem díla Nietzschova, pozná se, že i Schopenhauer i Nietzsche stavěli na základech Götheových, snad ne tak opatrně, důkladně, do široka, ale za to do výšky, směleji, závratněji.

Pročítaje kdysi Diderotovu knihu o malbě, loučil se Göthe s autorem nespokojen na konci kapitoly, kde tento praotec moderní kritiky a Wildův předek napadá professory uměleckých škol a akademie. Budovatel „Propylejí" děsil se tohoto sansculottství, vyvracel je a dovolával se proti němu svědectví času. Není tomu dávno, co profesor Hellmer vynesl na přetřes otázku o škodlivém vlivu akademického vyučování a právě nyní francouzská revue „Les arts de la vie" předložila všem, kdož jsou nějak účastni uměleckého života, otázky, nemá-li se umění vymaniti z dozoru státu a jak dalo by se zažehnati nebezpečí, vzniklé školskou methodou. Tu pak proti škole a manyrismu státem v ní pěstěnému a chráněnému ohražují se rázně i ti, kdož Diderota jinak zatracují. Čas dal za pravdu Diderotovi sníživ Götheovy námitky na záštitu prostřednosti, čas ukáže, nevyslovil-li Nietzsche základní esthetickou pravdu, když řekl: „Vždy boří, kdo chce býti tvůrcem . . ."

K. SVOBODA.

MILOŠ JIRÁNEK.

POTULKY A DOJMY.

II.

PODVEČER v Terstu, když jsem šel slavit oktáv nádhery Benátek a odpoledne na Lidu.

Bylo k večeru, zimně a bouřlivo. Nad městem nahoře se zvedala bóra, v přístavu tančily barky a vlny stříkaly slanými kapkami přes molo. Dost pusto a prázdno všady. Šel jsem se zvednutým límcem, kloboukem do čela a ruce v kapsách přes nábřeží směrem k majáku. Viděl jsem pramálo z toho smutného okolí; nostalgie po zlatém snu, kterým byl můj Benátský týden, mi docela plnila duši. Táhlo ji všecko v zázračné čistotě vzpomínky: bílé Salute s Doganou, světle šedý čtverhran Markova náměstí, tiché Zattere s vyhlídkou na Giudeccu, a zvláště ta chvíle na písčitém pobřeží Lida, kdy jsme se brouzdali bosýma nohama, velké děti, v plochých vlnách přílivu: zelené moře, které se do dálky tmělo, táhlé ty vlny pobřežní.., zvětralé cihly lázní zrudly pod posledními paprsky slunce, než je pohltí vyvstávající mrak, nebe bylo už černé blížící se bouří — ve vzduchu slané vlhko a my celí v tom životě chvíle. —

Ale začal stříkat i déšť do sprchy vln rozbíjejících se o balvany u majáku, a nezbylo než zapadnout do malé osterie přilíplé k dlouhému náspu. Dřevěná bouda pro letní sezonu, stlučená všelijak; dva stoly, lavice, pult pro vinárníka. Rozhlížel jsem se ze svého kouta, kam mi hostinská donesla bez ptaní čtvrtku istriana, tmavého, přitrpklého vína, po němž zbyly velké fialové skvrny všude po stolech.

Hosté jsou tři; jakýsi námořník dopíjel na odchodu, kondukter, který sem zaskočil asi z blízkého nádraží, a třetí, u něhož jsem byl s určením na rozpacích: obchodník s obilím nebo s dobytkem? Statný chlap hrubého obličeje, asi čtyřicátník, v důkladných tuhých šatech ze silného sukna. Na kolik jsem z řeči vyrozuměl, radil se s kondukterem, jaké je nejlepší spojení na Pešť.

Neznám italsky než několik frásí, a on mluvil úryvkovitě, přecházeje neklidně tam a sem, přervaným monologem k lhostejným posluchačům — ale celé jeho vzezření bylo strašně výmluvné. Byl to rozbitý život, prasklá energie; všechno se hroutilo pod tím statným zevnějškem, pod koží o sebe chrastily kosti, — jen pud sebezachování hnal ještě do jednoho pokusu, jemuž sám nevěřil. Ta Pešť bude poslední štací, viděl jsem jasně, — měl se tam s kýmsi sjet, kdo by snad mohl... ale ne, všechno je marné, mluvily jeho neklidné ruce i hrubý obličej, jejž snad poprvé stáhlo vnitřní utrpení tragickou grimassou.

A co venku hučelo moře a zaléhalo hvízdání vlaků z dráhy, byl bych se rád vyznal v těch strhaných tazích: nač se vlastně namáhat až do Pešti?...

*

ZBOJNÍCI. — Když jsem přišel poprvé pod Zvolenský zámek, ohromný šedý čtverhran, strašnou massu kamení, „len skala na skale“, podle slov písničky, ukázali mi na malá zamřežovaná okénka, jako by jen střílny nebo vyražené cihly, nepatrné sku-

liny v tom jednolitém šedém zdivu. Byla to okénka do cel, kam zavírali ještě přede dvěma roky zloděje a zbojníky, většinou z Očovských a Detvanských Lazů. Znám trochu ty lidi; žijí si tam po samotách na vykácených úbočích Velké Polany, kradou, stává se, že i zabijou časem, a mnozí z nich nejsou o nic lepší než soudruzi stejného řemesla u nás.

A přece se mi zdálo raffinovanou ukrutností zavírat takové lidi za mříže, ukázat jim čtvercem okénka prostor i hory, a zakázat jim oboje zároveň mříží. Výprask by byl spravedlivější. Neboť oni si cení volnost jinak, než to dovedou u nás. Jich volnost, to je svévolnost, to je žádný zákon, ani práce ne, a to mají oni vášnivě rádi. Tam se dovedou ještě lidé zpít volností jako vínem, svobodou ve volné přírodě, širokým větrem přes hory, a bez toho je jim ukrutně těžko.

> Volnosti, volnosti, míval jsom ťa dosti,
> ale včil ťa nemám ani za dve hrsti...

Můj uječek Rumíšek chce i po smrti ležet v lese; znám to místo, a je to vysoké úbočí s volným prostorem na čtyři míle pod sebou. Básník Chalúpka znal ještě z osobní tradice jednoho z posledních zbojníků většího stylu: obstoupli ho kdesi na salaši, a jak se bránil, střelili do prsou. Prorazil přec ještě řadou, s pěstí na ráně vyběhl na horu za kolibou, aby se rozhlédl naposled po širokém světě, a když povolily prsty, vyhrkla krev, skácel se na vrcholku.

Celé kouzlo slováckých zbojnických pověstí, hlavně Jánošíka a jeho Jedenácti, je v této vášni. Ne v jeho dobrodružných kouscích, které se tolik podobají běžné raubířské romantice, ne v kavalírství, se kterým rozdával chudobě, co pobral pánům, měřil dukáty na klobouky a „červenú angliu (sukno) od buka do buka,“ — ale v životě, který uhádnete mezi řádky těch povídaček. V nevázaném životě lidí, kteří nesnesli kázně a pána, a odešli do lesů, do hor, na bezdrahou Polanu, kde věděli, že se nesejdou než se sobě rovnými. Dole byla pole, robota a tíseň, u nich nahoře les a ‚život samopašný‘. Mnozí žili od dětství v té volnosti a nechtělo se jim odvykat. Z Dětvy vyhánívali vždy z jara koně na Polanu, na louky do výše tisíce a dvanácti set metrů, a tam je dva tři hoši pásali přes celé léto. Sám jsem tak ještě potkal v lesním úvalu koně spoutané na zadních nohou a ponechané sobě přes celý den, — jen časem doběhne za nimi chlapec z nejbližší salaše, aby se nezatoulali z dohledu. Tam se žilo brindzou a žinčicí, jen zřídka masem, když skapal beran na sousední salaši; tam spávali pod širým nebem, s halenou pod hlavou a valaškou na dosah ruky, a pro ukrácení dlouhé chvíle stávalo se časem, že chytli mladé děvče z některé samoty a odvlékli do lesa, — vrátili tak za týden, za čtrnáct dní, když se nabažili. Na zimu ovšem byla dobrá domácnost s teplou pecí a se ženou, která bázlivě obcházela ve dne a byla na noc k službám svému pánu, jenž se vrátil přeležet mrazy teple — vzpomínky chodily po horách, po cestičkách teď zapadlých sněhem, než se vrátí jaro a začne se „bučina rozvíjat“, jak zpívají písničky:

> Ženička bozkaj ma, na jaseň čakaj ma . .

Jiní snad rostli od mladosti v porobě, ale krev byla bujnější, a kde se jiný ohnul, oni snad odpověděli ranou, a nezbylo zase než utéci na hory; jiné tam zahnala nechuť k vojenské disciplině, a tak se sešly celé společnosti.

V horní Nitranské až po Trenčín zbojničil Hrajnoha, na moravské straně zase Adamčík. Ilčík i Uhorčík v Trenčanské začali také původně na vlastní pěst. Z Dětvy byl asi Putnok. Byl tu Gajdoščík, muzikant povoláním, zbojník zálibou, surovec, uprchlý od band Kuruců, neurvalec a pytlák; Garai, Mucha, Ďurica a jiní, Ťarko, Michalčík, Tisko a Kysel, utýraní sedláci, představuji si, trochu opilci, trochu rváči, snad dost obyčejná chasa všichni dohromady. Sešli se náhodou, a sešli se nutností, a vyskytl se mezi nimi On, jenž z nich udělal celé muže a věru šlechtu tím citem nesobecké oddanosti, který v nich dovedl vznítit, a dobrovolnou disciplinou, kterou se mu sami podložili. Jánošík musil být z těch krásných zázraků, kteří vzbuzují jen krajní a vášnivé city. Měl jistě tu absolutní krásu, která je u mužů tak řídká, ale pak mnohem vyšší a neodolatelnější než u žen, a měl snad i tu zvláštní jasnost a veselost mysli bez pochyb a bázně, která vyjasní a rozhodne všechno pouhým vystoupením. Šel životem tanečně lehce jako hrou; jeho gesto bylo víc nežli čin. A všichni ti lidé, jedni suroví, druzí ubozí, — Hrajnoha, ten smělý, vysoký, štíhloboký

silák a tanečník, jenž se mu podrobil vědomě a dobrovolně hned při prvním setkání, on, starší, vzdal se práva prvenství, — Surovec, který ho zbožňoval za jeho úžasnou fysickou sílu, Putnok, vášnivý krasavec, který na něm visel celou oddaností svých osmnácti let, Harala, smyslný chlap, který se dovedl i ženských pro něho odříci, Vlček i Papčík, jinak suroví až do zvířeckosti — všichni ho milovali jednoduchým, mocným citem a úplnou, slepou oddaností. Věřili na něho; a třeba nemohli dbáti na pověst, která mu dávala za milenku vílu, kde oni dobře znali Kačenku z Lubjetové, i opasek, který měl být darem z bosorek nejstarší — i beztak rostl jim do nadlidských rozměrů. A že jim jich oddanost splácí, to věděli beze slov všichni; byla to víra a láska mužů. A těch několik let společného života na horách, ty chvíle, kdy bujněli všichni stejně překypující, šílenou smělostí, kdy si vyskočili ‚pozabučky' na pány — to nebylo koncem, jenž musil přijít, zaplaceno příliš draze.

Jaké to bývaly dni a jaké noci! Pod vysokými stromy kol ohně, který vždy pečlivě zakladli k ránu, aby nechytl les, neboť Jánošík miloval stromy, anebo na salaších za zpěvu a tance, který měli všichni stejně vášnivě rádi. Dudy, fujara, cimbál; v těch může být hodný kus života. Dudy jsou pochody měsíčnou nocí po holých hřebenech hor vysoko nad obydlím lidí, dlouhou rozptýlenou řadou za vůdcem. Gajdoščík napřed, svým lehkým rythmickým krokem horala a tanečníka se houpá na pružných opánkách; všichni jdou tiše, mlčí les pod nimi a měsíc nahoře, jen dudy kvičí.

Fujara — to je samota, odpočinek za slunného dopoledne; poslouchala se dobře v polospaní, jak zaléhal její hlas až odněkud s protější stráně; pak se protáhly údy a zašlo se návštěvou někam na kolibu nebo do osamělého majíra, kde musil bača hostit volky nevolky; nebo i někam na zálety, kde bývalo přijetí ochotné a výslužka vybranější; neboť jak odpírat někomu, kdo by doved' jistě vzít násilím? A ‚horní chlapci' žili vždy v extremech: vášnivé objetí a prudká rána . . .

To byly tak drobné podniky na vlastní pěst v pausách, než noční oheň na smluvených místech zavolal k větší výpravě: a ty pak chodily letem celou horní zemí, od Javoriny po Košice, a třeba proti třem stolicím zároveň . . .

Cimbál. Krčma kdesi v horách a schůzka početná, víno a pitka po zdařené výpravě, a tanec s mladou šenkéřkou — co na tom, že se muž mračí a jí planou tváře — tančilo se po zvůli a bez ohledů. A písničky, písničky šly jedna za druhou; Jánošík hned u cimbálu, ruce ve volných rukávech široce rozhozeny, oči upřeny do tmy — a v takových chvílích, jako on zapomínal na všechno na světě, snad dovedla i družina pro moment na něho zapomenout. To býval už jen jediný vír a v hlavě hukot jako základní akkord, a nad ten se chvílemi vyhoupla solová písnička, nežli se housle a cimbál přichytly nové melodie. Když udeřil Jánošíkův kovový hlas forte — otřásly se ozvukem všechny struny cimbálu, a ten lehký akkord až zmrazil po zádech.

Po takovém kouzelném životě letním ovšem přišla i zima, spadalo listí a proděravěly háje, zkrátily se oku vzdálenosti a zúžila volná lesní říše; napadlo sněhu, který zrazuje stopu; uhodil mráz a nestačilo už stáhnout opasek o dvě dirky, aby se tělo zahřálo. A co chcete, i odplata přišla. Pokud se jednalo jen sem tam o nějakého zemana, bylo ovšem úřední řízení slušně pomalé; ale když si chlapci troufali už i bystřického biskupa zastavit a houkat ‚pozabučky' na magnáty, když se celý náklad kremnických dukátů odstěhoval do Jánošické pokladny místo do státní, a k tomu tak čistě, že ani průvodčím nic neuvázlo mezi prsty — nahromadily se výstupky nad možnou míru; a co si popíjelo Jedenáct v hospodě na Půlhoře, (vede tam z Tisovce do Brezna vozová cesta), a co si Jánošík zašel ke své milé — (byla to opravdu víla, nebo jen náhrada za Kačenku z Lubjetové, která ještě dnes vzdychá v propasti pod Polanou?) — chystal se volnému životu náhlý konec. Za Liptovským sv. Mikulášem je to popravní místo, a v soudních aktech jsou tam podnes uloženy nálezy, kdo pověšen, kdo kolem lámán — po malém i velkém mučení, jak se sluší a patří — a Jánošíka tedy za hák pod žebro. Ani ten regiment vojska, který slíbil postavit, nepomohl — a mohli to být pro Jeho Milost krále lákaví vojáci!

Tak už jen procházka poslední, volným tentokrát tempem — klouby byly vyvráceny na útrpném žebříku — a k tomu ještě „petatricet funtov železa" na rukou i nohou, vypráví písnička — a s tou pří-

těží prý ještě poslední odzemek: ‚ještě si tu svoju šibeň tri ráz obhajdukovaľ‘.
A keď dohajdukoval,
‚eště si poskočil; eště vyšéj teho háka, kam ho kat pověsil!‘
Snad bylo ještě v poslední chvíli vyváznutí, vypráví pověst; co na tom, že už visel druhý den, když už došly ty slavné „cisárské patenty“, — na živu ho ještě bylo možno zachovat. Ale jestli se opravdu probral z mrákoty, ve které se ztrácela hlava a kterou se jistě motal ten celý život jeho mladých pětadvaceti let, bosorky i víly, lesy i taneční noci, — nemohl se jinak než pohrdavě podívat se svého vysokého háku na ty, kdož se teď radili rozpačitě dole, mají-li ho tedy sdělat a křísit, — a nemohl ani říci nic jiného než svoje zpupné: Keď ste si ma upekli, teraz ma i zjezte!



H. MARTIN.
RUSALKA.



HENRI MARTIN.
POSVÁTNÝ KLID.



HENRI MARTIN.
ZJEVENÍ SE CLEMENTINY ISAURY
TROUBADOURŮM.



H. MARTIN.
■ MUSA. ■

G. JEAN AUBRY.

LITERÁRNÍ DÍLO EUGENA CARRIÈREA.

„Aniž by nedal tomuto přiblížení snu cosi prostšího a neobyčejnějšího.“
STÉPHANE MALLARMÉ.

Žije mezi námi člověk, který, proniknuv tajemství stínu a dumu mlčení, dovedl zachytiti na svých obrazech atmosferu lidské něhy a vládne svojí době majestátem nesmrtelného díla. Těm, kdož zítra budou požadovati od stop našich svědomí to, čím náš věk byl hoden, aby byl milován, těm komposice Eugena Carrièrea poskytnou v klínu svých rozechvělých polostínů divadlo gest a tváří, v nichž se projevuje tak úžasně všeobecná velikost života, že budou hledati ještě v jich vzrušených skupinách, když z nás nezbude již než popel, není-li kohosi živého, kdo by odpovídal na toto slavné jméno.

Nikdo dnes — ani sám Rodin — nevyvolává jako Carrière dojem, že není z žádné doby a uzavírá ve výrazu svého vlastního svědomí celou vesměrnost svědomí lidského, nikdo nestaví svého díla tak nad naší dobou pro lidi, kteří by byli neustále podobni těm, jimiž jsme my, když, zbaveni pout společenských, jsme v pravdě a jedině částkami lidství; a o tom, kdo napsal: „Umění Rodinovo vychází ze země a navrací se tam“, lze říci: „Jeho umění vychází z duše lidské a navrací se do ní.“

Ale jeho duše nevyjádřila se jen v jeho malbách, a tento malíř pronesl slova tak široce životná a krásná, že lze bez upřílišení říci, že jsou také dílem — přes to že, kdybychom se pokusili sebrati je, tvořila by jen velmi drobný svazeček.

Předmluva ke katalogu k jeho pracím,

předmluva ke katalogu výstavy Rodinovy, Člověk visionářem Reality, několik článků, jeden z nich vztahující se k řeckému umění,*) odpovědi na ankety a několik listů: všeho všudy snad padesát stránek — tím až posud projevila se literárně duše Carrièreova; ale projevila se tu s takovou hloubkou a s takovou krásou, že nenaleznete jim od smrti Mallarméovy rovných než ty, jež projevily některé strany Elémira Bourgesa.

„V krátké mezeře, která dělí narození od smrti, člověk může stěží rozhodnouti se o dráze, kterou chce projíti, a sotva si uvědomil sebe, konečná hrozba již se zjevuje."

„V této době tak obmezené máme své radosti, své bolesti: kéž tedy alespoň nám náležejí; ať naše projevy jsou toho svědky a nepodobají se než nám samým."

„Vidím jiné lidi v sobě a nalézám se v nich, co mne vášnivě dojímá, jest jim drahé."

„Láska vnějších forem přírody jest prostředkem chápání, jež mi ukládá příroda."

„Nevím, neuniká-li realita duchu; poněvadž však gesto jest zpatrnělou vůlí, spojoval jsem je vždy." **)

Jest mnoho těch, kdož mohou se chlubiti, že pronesli v naší době slova tak dokonale plná a jichž harmonie jest do té míry rovnocenná myšlence, která je oživuje?

Na každém slově těchto vět cítíte, jak leží síla, která je stvořila, a síla, která je podává životu, vyjadřuje zároveň všecku jich bytostnou mízu. Ze samotných zdrojů všeobecnosti čerpá jednotnost svých dogmat a v průzračnosti této vlny odkrývá kořeny, jimiž se vážou svědomí, která se povznesla až na povrch, a tak praví:

„Umění Rodinovo vychází ze země a vrací se do ní, podobné obřím balvanům, skalám nebo dolmenům, které utvrzují samoty a v jichž hrdinném růstu poznal se člověk."

„Předávání myšlenky uměním jako předávání života jest dílem vášně a myšlenky."

„Vášeň, jejímž jest Rodin poslušným služebníkem, dává mu objeviti zákony, které slouží k jejímu vyjádření — ona jest to, která mu dává smysl volumenů a poměrů, výběr výrazné silouetty."

„Tak příroda promítá ve vnějšek svoje zjevné formy, obrazy, sochy, které nás pronikají smyslem svého vnitřního života." *)

Nenáleží nikomu, aby kommentoval podobná slova; jest možno jen, ujasniti si jen sílu dojmu, kterým na člověka působí.

Každá frasis okouzluje prostotou slova, stejně jako prostota sujetu v jeho obrazech nejprve okouzluje — ale brzy objevíte, že tato prostota jest jiná než ta, kterou obyčejně tak nazýváme a že myšlenková atmosféra, obklopující toto slovo, které jsme pokládali běžně za prosté, prodlužuje za jeho obvyklý smysl celý rozvoj abstraktního myšlení.

Zdá se, že jest třeba, aby frazis byla svedena ve své nejprostší elementy, aby mohla vyjádřiti plně každou z jeho myšlenek — stejně jako obmezuje kresbu ve svých komposicích v meze krajní nutnosti, pak halí je, jednu i druhou, magií své milující a živé myšlenky jako závojem, kde se zjevuje, oblačná a pronikavá, síla jeho něhy.

Jest malířem Lidské Něhy a hluboce vyjádřil, jak bratrskou láskou k svojí době byla naplněna jeho umělecká myšlenka, při příležitosti banketu, který mu byl uspořádán 20. prosince minulého roku na slavnostní paměť pětadvaceti let, které uplynuly od doby, kdy vystavoval „Mladou matku". Zadržme ze slov, která pronesl tehdy, tato, jimiž skončil:

„Lépe než kdo druhý umělec ví, že člověk není živ pouze chlebem. Hledaje slávu žádá především, aby byl počten k těm, kdož pracují na společenství lidském: křivdíme sami sobě, obžalováváme-li člověka zhořklého a zkyslého z marnivosti a zraněné pýchy; jeho cíl byl vyšší a naše vážnost cennější. Svatá cesta, na níž vstává pomíjivá postava člověka, jemuž přeje Štěstí, jest postlána popelem mučedníků."

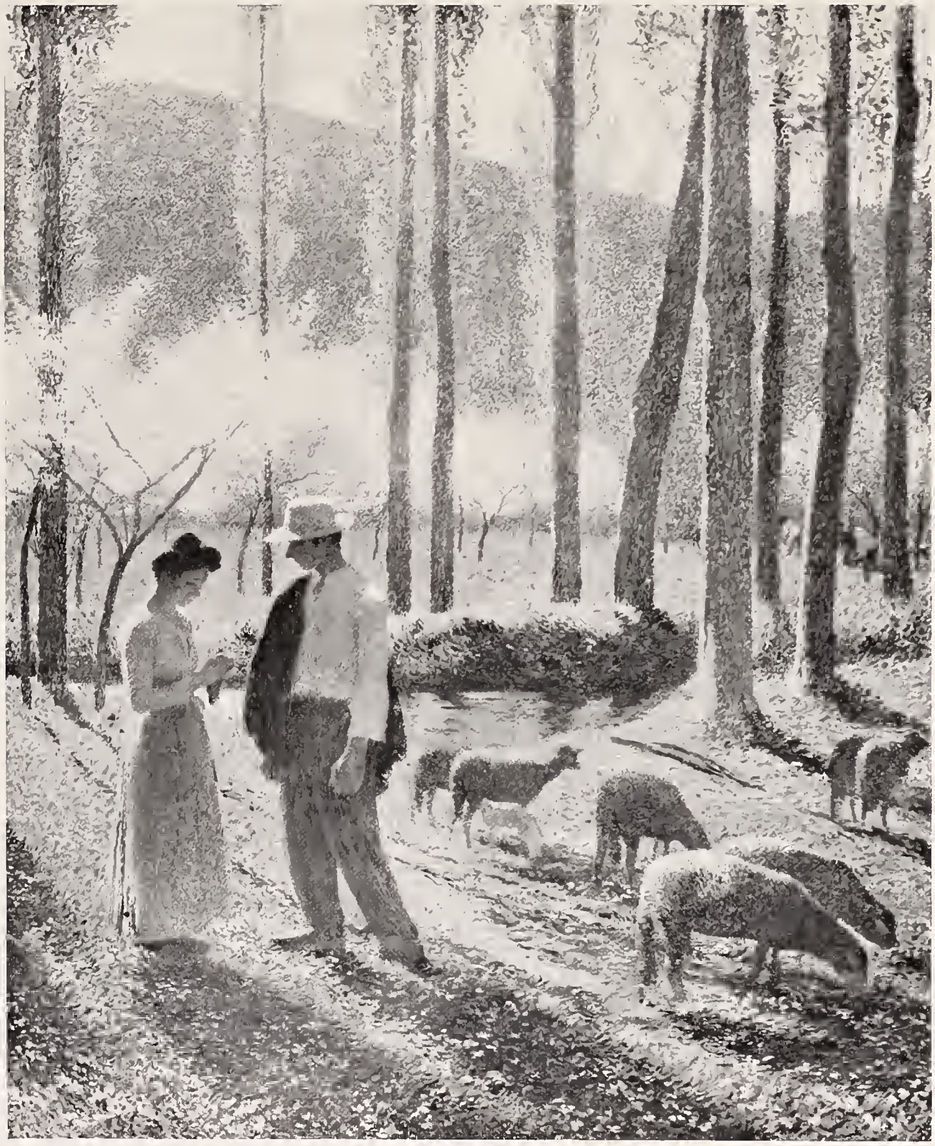
„Všecko žije světlem a právem nazývá se zapomenutí sešeřením — jest to bolest, která nezná žádné útěchy. Že jsem jí byl ušetřen, za to musím děkovati nejen umělcům, ale všem lidem, kteří představují různé formy, jimiž se vyjadřuje myšlenka."

„Nikdy nebyl tak vášnivě cítěn smysl obecnosti lidské duše jako v časech moderních. Známe svoje předky všech věků a všech plemen. Blízka jest doba, kdy lidé nepřijmou, aby byla v přírodě věc, která by jim byla cizí."

*) Le Musée, č. 1

**) Předmluva ke katalogu děl Eugena Carrièrea.

*) Předmluva ke katalogu výstavy Rodinovy (1900).



HENRI MARTIN.
ČÁST DEKORATIVNÍHO TRIPTICHU.

„Pozdravuju s radostnou důvěrou nové časy a všecky ty, kdož se připravují k té krásné zoři Bratrství lidského v Rovnosti lidí.“

Ale nikde neprojevila se tato něha k obecnosti v krásnější formě než v oněch několika větách přípitku Emilu Verhaerenovi:

„Rád bych řekl, jak krásnou a obecnou jeví se mému duchu idea mládí, posvěceného věku člověkova, jehož že zneuznal, na vždy lituje. Jest to chvíle, kdy člověk jest v naprostém souladu s věčným mládím přírody, kdy tvůrčí energie ovládá jeho bytost a činí z hrdinství běžnou cnost...«

„...Únava a smutek cestovatelů po špatných cestách praví nám, že všude jest utrpení a smrt.“

„Kéž alespoň naše utrpení má vysoký a šlechetný důvod, kéž jest přípravou na krásné zítřky.“

„Básníci mají smysl pravé cesty, znají neviditelné skutečnosti, jež nám odhaluje život během naší práce.“

„Do našich dětských rukou kladou tajemné zrcadlo, jehož zmatené hlubiny nás okouzlují. Na konci dne všecko se stává přesným Naše duše dostihuje svého obrazu. Kéž naše snaha připravuje nás na radost vytoužené podobnosti.“

Slova jím pronesená nabyla zvláštního významu, sybillinské a přece jiskřivé krásy, kde podstata našeho moderního života zjevuje se s majestátností rovnocennou té, kterou jí propůjčoval hlas posvátných řečníků nebo zvučné slovo Básníků.

„Na konci dne všecko se stává přesným. Naše duše dostihuje svého obrazu.“

Jest v těchto slovech jakoby prorocký akcent, ne že by chtěla předpovídati netušené události, nýbrž prorocká proto, poněvadž zdají se býti pronesena hlasem bytosti, jejíž duše jest již na polo ve všeobecnosti a která ví s jistotou, že všecky věci jsou jinak prostší a větší, než co jsme si z nich představovali; a protože tato slova mají prostřed našeho života takovou zvučnost, že jest třeba, aby k jich ozvěně stichlo v nás všecko, abychom je slyšeli s náboženstvím svojí lásky a svého obdivu.

Biblická atmosféra — bylo by lze říci — halí jasný klid těchto vět a proniká nás melancholií, v níž pojí se s naší „trýzní efemérnosti“ jistota o trvání našich snů.

Hlas žádného sochaře nebo malíře nepronesl od Michelangela a Vinciho slov tak grandiosních: vyrovnají se slovům tvůrce „Mojžíše“, když stařec, plachý jako padlý Titan, tesaje při světle pochodní své gigantické výtvory, šeptal hlasem jakoby vypůjčeným z hrobů: „Spáti jest sladko a ještě víc býti z kamene, pokud trvá bída a hanba.“

Podobno hlasu Vinciho slovo Eugena Carrièrea nití naše síly k hledání obrazu nejpodobnějšího našim duším a k lásce našeho přítomného lidství.

„Není krásnějšího myšlenkového sujetu pro člověka“ — napsal — „než jeho podobenec jeho vlastního okamžiku. Všecka činná síla, která nám jest zjevena, jest důvodem k větší úctě k nám samým; kéž jest člověk pyšný, že jest člověkem, kéž svědomí krásných snah jest toho novým důkazem.“ *)

Tato slova vyvolávají reality vyšší a čistší a prodlužujíce naše skutečnosti za jich neustálý úpadek, promítají jich nezapomenutelný obraz v polostín všeobecnosti — podobny nedostupným vrcholům sněžným, jež tvoří za soumraku večerního v postříbřených mračnech, k závisti skutečných pahorků, na něž odlesk soumraku klade melancholii rozloučení.

PŘEL. F. X. ŠALDA.

*) Z netištěného listu.



ALBERT BESNARD.
PODOBIZNA Mme R.



ALFRED SISLEY.
NA POKRAJI LESA.



PUVIS DE CHAVANNES.
▪ HRAJÍCÍ SI DĚTI. ▪

A BOUDOVÁ.

LITERATURA.

E. SULGER-GEBING: WILHELM HEINSE. München, Ackermann, 1903. Str. 38.

Mladá německá generace uvědomuje si vždy jasněji a tím trpčeji kusost a fragmentárnost svojí výtvarné kultury, konstatuje si upřímně, že nebylo v Německu posud ani styků národního života a výtvarného umění, ani jednoty mezi malířstvím a literaturou; cítí, že kořenem vší té lépe či hůře maskované bídy byl úplný nepoměr mezi tvořícími umělci a interessovanými diváky, charakterisovaný tak nápadně naprostým nedostatkem životné a plodné kritiky výtvarné. Za poznáním tím následuje účinná a soustavná therapeutika: stěžejní díla vedoucí k umění v i d ě t i, překládají se z angličiny a francouzštiny; domácí esthetikové vedou k prvkům výtvarného názoru; kde potud mluvily důkazy a kategorie školských odborníků, mluví teď sami výtvarníci a výtvarně vnímající literáti; posléze oživuje se paměť ojedinělých, rozptýlených osobností, které mezi Hyperborejci výjimečně prožívaly i intensivní dojmy výtvarné. Tak vzkříšen byl malíř-literát Runge, tak doceněn byl romantický sensitiv Wackenroder, tak udeřila i hodina pro Wilhelma Heinseho, dotud ztraceného v upjatých a velkopanských poznámkách professionelních dějin literárních.

Heinse, jehož literární budoucnost zpečetěna byla na dlouho krutě odmítavým úsudkem Goethea, vrátivšího se právě s názory krajně klassicistskými z Italie, slaví již druhé své obrození. „Mladé Německo" vyzvedlo v třicátých letech na svůj štít jeho horoucí sensualismus, jeho prudkou emancipaci masa, jeho hlučné pósy genialnické — a zapomnělo na něj hned, jak vybilo první bouřnou elektřinu svého mládí. Dnešní generaci blíže jest Heinse jiný: onen tragický epigon renaissance, jenž žil celost života a celost krásy nejmocněji před velikými díly malířskými, jenž protestoval důrazně proti normalisující nadvládě hellenismu a jednostranně plastického klassicismu a proti schematičnosti spekulativní esthetiky ve jméno barvy, temperamentu, umělecké osobnosti.

Všeobecně jest znám a ceněn Heinseův umělecký román „A r d i n g h e l l o u n d d i e g l ü c k s e l i g e n I n s e l n", kde za divokou spoustou dobrodružných vnějších dějů, za vadnou, roztříštěnou komposicí skrývá se hluboké pojetí italského rinascimenta, v němž podobně jako Stendhal podtrhuje i Heinse dynamičnost smyslovou a požitkovou a kde zobrazuje spíše svět Celliniho než svět Lionardův. V „Ardinghellovi", vrcholném svém díle, jest Heinse sice celý, nikoliv však ryzí: jeho názor jest tu zakalen výtvarným dogmatismem, jenž normalisuje krásu uměleckými ideály pozdního cinquecenta, podobně jako Goethe ve své „Italienische Reise" a Raphael Mengs ve svých traktátech i na svých eklekticistských plátnech; Heinse činí tu i koncesse hellenistickému idealismu Winckelmannovu a učeneckému klassicismu Lessingovu, jež dříve s krajní důsledností odmítal. Jak tento silný a násilný „Stürmer und Dränger", soudící svět vášní a smysly, odcizuje se sám sobě a vzdává se časovému a přijatému klassicismu; tak tento nadšený apologeta Rubensův hodnotí s ostatními nejvýše Raffaela; tak tento první obdivovatel barvy a světla zvolna přibližuje se bezbarvému hellenismu, který skládá obrazy z okreslených sádrových odlitků antiky.

Teprve poslední doba našla konečně Heinseho v celé jeho ryzosti: od Heinseho italského pobytu, kdy žil a psal „Ardinghella", postoupila k Heinsemu mladistvému, autoru bez ústupků, bez ohledů, otevřených myšlének a otevřených slov. E. Sulger-Gebing a K. D. Jessen poukázali nejen na bohatou rukopisnou pozůstalost jeho, nýbrž i na jeho „D ü s s e l d o r f e r G e m ä l d e b r i e f e" z r. 1776 a 1777. Tehdy mladistvý Heinse, zhostiv se konečně tísnícího wielandovského rokoka, před bohatými obrazy düsseldorfské gallerie — jež dnes tvoří hlavní podstatu mnichovské „Staré pinakotheky" — poprvé procítil souvislost výtvarného umění s životem

produkujícího jej národa a nutnou jeho podmíněnost tímto, a proto odmítl všecku klassicistskou normalisaci Winckelmannovu a Lessingovu; tehdy hledal a nalézal za plátny Rubensovými velikou osobnost a veliký temperament, a proto protestoval proti professorskému eklektismu, sestavujícímu díla z daných tradičních prvků; tehdy pochopil a formuloval osamoceně a kacířsky suverennitu krajinářství, proti němuž v „Laokoontu" byli citováni z podsvětí duchové mrtvých Řeků a Římanů; tehdy poprvé promluvil o obrazech básník, vládnoucí barvou a vzletem, stylem rhytmickým a osobitým a ne již suchý učenec utlívající v prachu knihovny.

Tento Heinse stojí nám blízko, k němu se vracíme. Krásné nové vydání sebraných děl Heinseových, pořádané právě K. Schüddekopfem v nákladě „Insel", kde shrnuta jest i jeho korrespondence a bohatá pozůstalost, představuje i tohoto Heinseho úplně. První stručnou a správnou informaci podává přehledná přednáška mnichovského učence E. Sulgera-Gebinga, jejíž titul nadepsal jsem tomuto referátu. E. Sulger-Gebing sledující se zálibou vztahy německého písemnictví k románským literaturám i styky výtvarného umění s uměním slovesným, charakterisuje tu na základě vlastních i Jessenových učených prací předem význam Heinseho jako spisovatele výtvarného a vytýká jasně, co z Heinseova díla jest posud životné a svěží. A. Novák.

K. E. SCHMIDT: FRANZÖSISCHE MALEREI DES XIX. JAHRHUNDERTS. Leipzig, Seemann 1903. Str. 164.

Causeristicky psané dějiny francouzského malířství od K. E. Schmidta, známého pařížského kronikáře německých novin, jsou spíše protikladem než parallelou Mutherova díla „Ein Jahrhundert französischer Malerei." Centennárka pařížská vyvolala obě knihy a poskytla jim nejen společné illustrace, nýbrž i celkové obrysy; oba autoři zpracovali však látku zcela různě. Kde R. Muther hledá společné rysy celistvé kultury, seskupuje K. E. Schmidt dle škol a atelierů; kde Muther vykládá umělecká díla psychologií sociální, podává Schmidt kategorii genrů; kde je Muther sjednocovatelem, jest Schmidt osamocovatelem; kde je Muther historikem, spokojuje se Schmidt úlohou průvodce a kommentatora v galerii. K. E. Schmidt, jenž poučně a zevrubně vyloží vývoj dekorační malby, jenž přesně vylíčí dějiny portraitu, jest snad spolehlivější odborník, snad důkladnější historik métieru: Muther jest pohnutý a zaujatý historik života. K. E. Schmidt nese trpělivě přítěž odbornictví: úplnost nomenklatury, obšírnost biografií, rozměrný výčet „hlavních děl"; nezná svůdného umění zkratky, suverenní lhostejnosti k mediokritě a intimního zájmu o rysy zdánlivě podružné, ale v skutečnosti vysvětlující tajemství individuality. Schmidtova kniha jest v první řadě poučný úvod pro čtenáře neinformované, či spíše pro ty, kdož jsou novinami informováni nesprávně a křivě: s důrazem odvrací pozornost od officielního umění třetí republiky, které do nedávna bylo v Německu předmětem tupého obdivu, k Fontainebleau, k impressionismu a neoimpressionismu, k monumentálnosti Puvisově a k intimismu Carrièrovu; v tomto důrazném apostolatu je iustus titulus Schmidtova díla. — Touže methodou postupuje K. E. Schmidt v druhém přehledném díle „Die französische Plastik und Architektur des XIX. Jahrhunderts", vydaném letos v téže úpravě od téhož nakladatelstva. A. N.

HENRY THODE: SCHAUEN UND GLAUBEN. Heidelberg, Winter 1903. Str. 15.

Slibuje-li heidelberský historik umění professor Henry Thode, že promluví o „nazírání a věření", zasluhuje jistě, aby byl slyšen; vedle A. Lichtwarka lze v Německu stěží jmenovati badatele, jenž by bezpečněji a působivěji uváděl do těžkého a příliš zanedbaného umění výtvarného názoru. S tváří a gesty herce maskujícího k nerozeznání svoje stáří vstupuje živý a výmluvný „tajný rada" Thode před bledě modré stolky své hustě obsazené heidelberské posluchárny a zaujme hned prvními větami. Neobrací se k intellektu, jejž tak často ve výtvarnických přednáškách dressují literární neb historickou methodou; nešíří krásnými a slavnostními větami citový zmatek, který namnoze zastupovává výtvarné poznání; nýbrž vychovává předem o k o. Jeho posluchači učí se určovati z r a k e m, co jest „Lionardesco" a co není; p o h l e d o v ý o d h a d jeho žáků odliší přesně obrazovou komposici quattrocenta od figurálního uspořádání cinquecenta; jeho první velké dílo o světci z Assisi shrnuje na posledních stranách řadu výrazných rysů, jimiž o k o hned zjistí „františkánský styl" v dílech vlašských primitivů; a náleží-li Thodovi zásluha, že „odkryl" pomíjeného Hanse Thomu, neznamená to, že snad vyložil kořeny jeho umělecké bytosti, nýbrž že naučil obecenstvo na něj se d í v a t i.

V přítomné brožurce podpírá Thode svoji missi, abych tak řekl, metafysicky; i n t e n s i v n í u m ě l e c k é n a z í r á n í v e d e d l e n ě h o n e z v r a t n ě k h l u b o k ý m a m o c n ý m p r a m e-

nům náboženství, k samému temnému dnu života, kde mluveno s Thodem wagnerovským patois, skrývá se mysterium vykoupení trpící duše láskou. Thode — ne bez analogií s Carlylem, jenž žádal návrat od klamů ke skutečnostem — hlásá návrat od šalebného názoru k názoru pravdivému, hlubokému, vážnému; a ten návrat — opět vtírá se analogie s Carlylem — jest pro něho návratem k víře, k náboženství. Blahodějný realismus výtvarného názoru propadl tu kletbě wagnerovské náboženské mystiky; badenský tajný rada skončil jako bayreuthský konsistorialní rada — toť psychologická kritika knížky, jež vyslovuje celého Thoda. Leč za brožurkou stojí mnohem více: jest tu vyjádřeno mimoděk vyznání víry velké skupiny německé intelligence, charakterisované tak nelítostně v Nietzscheových invektivách proti Wagnerovi. Jako pro příslovečné literární historiky rozvoj písemnictví končil r. 1832, tak pro Wagneriany končí německá kultura 13. únorem 1883, kdy Wagner vydechl; co od toho, zlé jest. Thode chce, aby správné, pravdivé, hluboké nazírání obracelo se jen k dílům t. zv. velkých uzavřených period a učí důsledně slepotě vůči „neněmeckému bezcitnému naturalismu, cizokrajné symbolistice, románskému pathosu, effektní virtuositě“ — — jeho knížečka, vycházející z jednoho, ze dvou správných a nově formulovaných předpokladů, jest ve výsledcích manualník umělecké reakce. Thodeovy these nedají se domysliti tak, jak on je domyslil; zasluhují však, aby byly promyšleny a protaveny ve výhni nové výtvarné a společenské kultury. A. N.



J. F. RAFFAËLLI
BRÁNA ST. DENIS V PAŘÍŽI.

KRONIKA

ČASOVÉ GLOSSY A DOKUMENTY.

(† Constantin Meunier čili talent poctivosti. — Posthuma Oscara Wildea: „De profundis“. — Projev pí. Vikové Kunětické čili: „idee“ a „zaslána“ v Čechách, a exkurs o „tempr'mentu“.)

V Bruselu zemřel 4. dubna velký epik práce, epik bronzem a hlínou, Constantin Meunier, stár bezmála čtyři a sedmdesát let.

„Volné Směry“ poklonily se životu a dílu Meunierovu zvláštním sešitem loňského ročníku, kde si hledající nalezne také obšírnou kritickou studii G. Treuovu (jednoho z prvních propagatorů mistrova umění slovem i činem), oceňující plně význam jeho umění.

Proto řadím sem jen stručnou glossu přehlížející summárně smysl a výtěžek celého života tohoto prostého, poctivého a jemného ducha, jenž potvrzuje po tolika jiných a jiných krásných tvůrcích pravdu, která jest sám základ vší vnitřní kultury — pravdu *o neodlučitelnosti síly od jemnosti*, pravdu, která v první řadě u nás jest nechápána a necítěna.

Meunier neměl plastického genia Rodinova: jeho vlastní tvárná síla tvůrčí byla menší, daleko menší. Rodin stojí ovšem mimo dosah každého srovnávání s *dnešními* plastiky: genius jeho jest jakousi kosmickou silou a zůstává kosmickou silou i pod úžasnou kulturou intellektu a techniky. Meunier jest vedle něho cosi chudě organisovaného: kde tvárná potence Rodinova tryská sopečnou silou a větví se paprskovitě nejrůznějšími směry, teče Meunierova tvůrčí sila tenkým pramenem, jeho jedinou nití.

Ale *vnitřní* svojí hodnotou, *noblessou své celosti a poctivosti* obstojí tento umělec i vedle Rodina, on, skromný, trochu monotonní epik vedle rozpoutaného dramatika a symfonika zpívajícího krásu a hrůzu, horečku a křeč života a umirání. Ve vnitřním světě, ve světě kultury duševní jest králem: neboť tento člověk byl vždycky umělcem, který tvořil jen z vnitřní nutnosti, oddán zákonům svého nitra, naslouchaje jim a ctě jejich mysterium. Není *vnitřní trhliny* v jeho díle: není falše, není kokettnosti, není znásilnění se v surovost, není rozbití se v malichernost a titěrnost. *Čistý člověk* tvořil tyto věci, cítíte nad jeho díly: čistý člověk, který nemá snad velikou říši, ale jenž je skutečným králem na svém pruhu země, jenž stojí pevnýma nohama na svojí půdě.

A jak veliká nebezpečí hrozila mu při jeho sujetech! Jaké svody, kterým by jistě neodolal duch menší charakternosti, talent menší poctivosti!

Jak lehce mohl upadnouti buď do surové frazovitosti a vnější theatralnosti nebo do pestrého, křiklavého, malicherného a neposvěceného genrařství nebo do larmoyantní malosti a sentimentální titěrnosti nebo do programmového pointování a tendenčního podškrtávání!

Ale zachoval se čistým od vší této vnějškové neumělecké neřesti.

V tom jest jeho čest a síla.

Cítil *velce*, tvořil *typicky*, osvobozoval v sobě všecko i poutal všecko zároveň *v rytmus*: jeho jazyk hovoří z jeho díla zároveň plně i cudně, silně i jemně a posvěcuje je. Proto jest umělec.

Jeho dílo jest krásnou rovnicí charakteru a osudu — odtud jeho čistý, celý dojem. Noblessa poctivosti a její harmonie zní z něho zpěvně.

Byl to člověk vnitřní umělecké kultury: cítil a ctil zákon a jeho mysterium, které jest mysteriem rytmu. Miloval antiku, miloval všecko veliké staré umění, a ono se

mu odvděčilo: naučilo jej tajemství, jakým se vidí i dnešek velce a typicky, posvěceně a vykoupeně. Nekokettoval s dobou: cosi velikého a čistého, co přelétá a přežnívá dobu, cosi velikého a přísného se tu spíše chrání a tají než odhaluje a vykřikuje.

A stejná harmonie byla mezi jeho dílem a jeho životem.

Byl sám dělníkem a žil dlouho, do nedávna skoro, malým a utištěným životem práce, jakým žil kdysi také Rodin, jaký znal do nedávna Carrière, jakým prošel Puvis de Chavannes a mnozí jiní a právě nejlepší výtvarní tvůrcové. Všichni tito lidé, kteří vyvolávají vzpomínku na veliké umělce mrtvých dob, ať časně renaissančních, ať středověkých, žili i jejich životem: životem epicky lidovým a legendárně prostým a velkým, životem Giottovým a Donatellovým.

Byl to život člověka, který miluje hmotu jako mysterium, jedno z největších mysterií, které se ukrylo pod toto jméno a pod tento jev. Neboť není ničím jiným než látkou našich snů, a jste-li náhodou výtvarníky, víc než látkou: samou jich inspiratorkou.

* * *

Ne „zajímavá“, jak zní vulgarní cliché, nýbrž prostě krásná a prostě veliká — krásná jinou krásou a veliká jinou velikostí než všecky skoro předchozí knihy tohoto autora — jest Wildeova Posthuma, která vyšla nedávno úplněji v německém překladě a oklestěna v anglickém originále pod názvem De profundis.

Jest to fragmentárná konfesse, hovor s vlastním srdcem zlomeným a popleněným, napsaný v žaláři Readingském, když vězeň uklidil svoji celu a vydrhl svoje nádobí, a doprovozený v německém vydání čtyřmi listy psanými odtamtud příteli Robertu Rossovi, jejž ustanovil Wilde vykonavatelem své literární pozůstalosti.

Touto knihou postavil se Wilde mezi zcela velké a zcela čisté. Co bylo povrchního, kokettního a časného v jeho předešlých dílech — a na co se právě chytal literární dandysmus a z čeho právě žila literární moda — odpadlo v této hluboké a strašně krásné básni prósou a zbylo, co bylo vždy vlastním jádrem této podivné i podivuhodné lidské bytosti: veliký Intellekt, vzácná duše, úžasně bohatá a jemná obraznost srdce v pravdě básnického a v mnohém směru jedinečného a zázračně krásného.

V této knize zúčtoval Wilde celý svůj život, a víc: domyslil, docítil a dobásnil jej takovým smyslem pro zákonnou rytmickou čistotu linie a myšlenky, že není tomu mnoho příkladů v celých dějinách lidského rodu.

Tato báseň Wildeova jest z těch, které ctí a cítí totožnost osudu a charakteru — a to jsou právě největší básnická díla všech věků a dob.

Strašnou, hrdinně klidnou vůlí a silou k pravdě jest inspirována tato kniha: slovo skutečnost vrací se tu často a pokaždé vysloveno celou očištěnou duší.

„V pravdě, Robbie, život v žaláři dá ti viděti lidi a věci, jak ve skutečnosti jsou. Proto mění člověka v kámen. Lidé venku ve světě nechávají se klamat illusemi života, který se stále pohybuje. Točí se dokola se životem a jsou spoluvinni jeho neskutečností. My, kteří jsme bez hnutí, jsme vidoucí a vědoucí.“

A jinde:

„Piedestal může býti čímsi velmi neskutečným; pranýř jest strašná skutečnost.“

Wildeův smysl pro logiku životní úžasně sesílil a zjemnil se: jest zákonně čistý, vidí a soudí velikým ohnivým pohledem.

Radili mu, aby zavřel před skutečností oči, aby snažil se zapomenout strašného osudu, který jej potkal. Ale on hrdinně cítí a vyslovuje, že by to bylo rovno sebevraždě: že může vyrůsti jen, když si svůj osud neustále bude zpřítomňovati, když mu pohlédne plně v tvář, když jej prostě a oddaně přijme, když si jej zamiluje. Cítí hluboce, že není ničím vnějším a náhodným, nýbrž samým jeho charakterem, přeloženým jen do jiného jazyka a vysloveným jen jiným jazykem a v jiném kontextu.

Cítí svoji vinu stejně poctivě a hrdinně, jako cítí a ctí svoji velikost hrdě a bez každé malicherné ješitnosti: cítí svoji vinu, protože ctí svoji velikost, možnost a slib nového růstu, záruku „Vity nuovy“, jak říká s drahým sobě Dantem.

Wilde cítí a vyslovuje, že, třebas obžaloba na něho vznesená byla v mnohém a v mnohém falešná, lstivá, zákeřná, byl přece vinen a padl svojí vinou.

„Sám sebe jsem zničil. Nikdo, budiž vysoký nebo nízký, nemůže býti zničen ničí rukou než svojí vlastní. K tomuto vy-

znání jsem ochoten. Pokouším se vyznati je, třebas se toho ode mne v přítomnosti nenadáli .... Čím strašným mně i svět ublížil, daleko strašnější spáchal jsem na sobě sám ..... Unavil jsem se kráčeti po vyšinách — tu sestoupil jsem dobrovolně do nížin a slídil jsem po nových dráždidlech ..... Ztratil jsem vládu nad sebou. Nebyl jsem již kormidelník své duše a nevěděl jsem o tom."

Kniha Wildeova dává úžasně mnoho mysliti. Jakou cestou došel Wilde k tomu, co nazývá Nietzsche amor fati, lásku svého osudu, a co pokládá za nejvyšší a poslední stupeň ve vývoji duše! Velikost Wildeova jest právě v tom, že miluje svůj osud, byť forma, v níž se mu podával, byla nejstrašnější. Pokřik všeobecnosti a celého nesoudného světa viní z jeho neštěstí — jeho umělectví, ducha artismu a individualismu. Ale básník, který vidí nyní, poznává, že jest tomu právě naopak: že padl proto, že nebyl dost umělcem, že nebyl dost individualistou.

„Dav mně vyčítal, že jsem příliš individuálním. Musím býti ještě větším individualistou než jsem byl. Musím ještě mnohem víc vynésti ze sebe než jsem posud vynášel, a méně od světa žádati. V jádře nebyl můj zločin následkem příliš velkého, nýbrž příliš malého individualismu."

A sní o tom, přijmouti celý svůj osud jako látku svého umění — přijmouti i své ponížení jako látku svého umění: to jest mu domyšlený a docítěný individualismus. Doufá nadějí silných a věří věrou silných, že nalezne takto v sobě pokladů, kterých nemohl nalézti nikde jinde, že vyjde ze žaláře vnitřně obohacen, že vyroste nad svoji bídu z ní samé. Doufá, že obrodí se nyní celé jeho umění.

„Snad vnikne i v moje umění ne méně než v můj život ještě hlubší nota, nota větší jednotnosti vášní a silnější bezprostřednosti. Intensivnost, ne extensivnost, jest pravým cílem moderního umění."

Uměleckých děl, o nichž Wilde v žaláři snil a jimiž chtěl překonat svoji bídu, vyrůsti z ní a vyzpívati ji, nenapsal. Ale v pravdě nebylo jich ani třeba: neboť jsou in nuce již v této konfessi — tato konfesse sama jest hrůzně krásnou básní, neboť jest myslitelským a básnickým činem. Co zbývalo, aby vznikla díla, po nichž toužil, bylo již spíše důsledkem umělecké práce, k níž nenalezl již básník dosti nervové síly a pro niž nedal mu již život dosti klidu a pohody.

Wilde domyslil a dovršil v této knize celé svoje dílo: posvětil a vykoupil je ve vyšší, duchovější ještě sféru, než v níž se zrodilo.

Kniha jeho jest symbolická jako celé jeho dílo: domýšlí a dovršuje celý kulturní svět. Wilde jest i zde, čím byl v dřívějších svých pracích: člověkem estetické kultury. Výslovně odmítá i nyní kriteria moralistní a náboženská. Přerozuje a obrozuje se na své vlastní půdě, estetické, a domýšlí a dovršuje tím estetismus. Ukazuje, že jest čímsi jiným ještě než flirtem, duchaplnictvím, dandysmem, rozkošnictvím — že jest do slova duchovým řádem, který zavazuje.

Estétství jako heroismus — to je symbolický a myšlenkový smysl Wildeovy poslední knihy. Měla by býti mnoho čtena a mělo by býti o ní mnoho přemýšleno zvláště u nás, kde z estetismu znají se většinou jen předpoklady Wildeovy a kde se končí již tam, odkud on pouze vycházel a kde pouze začínal ... u nás, kde estétství rozumí se většinou jako sportu a myšlenkovému opičáctví. Pochopilo byse snad, že jest v pravdě opakem toho všeho.

Kniha Wildeova přichází tuším v čas. Jí postavil se Wilde mezi zcela velké a zcela čisté a právě ve chvíli, kdy v Německu — a nyní již i u nás — věší se na něho a kokettuje s ním mnoho nečisté chasy.

Vedle několika vybraných duchů — spočítal bys je na prstech jedné ruky — kteří jej znali a rozuměli mu před dnešní jeho popularisací, kupí se kolem něho žurnalistická banálnost, parfumované sprosťáctví, neposvěcená tupost módních opic.

Tyto nekalé elementy odrazí snad — nepoučí-li jich — hrdě smutná a básnicky zbrojná záře jeho poslední knihy a odstrčí jich tam, kam náležejí — na distanc, kde přestávají jejich sympatie otravovat vzduch.

* * *

Projev pí. Vikové-Kunětické proti pí. Masarykové v „zaslánu" Nár. Listů vzbouřil mnoho prachu a ukázal všem lidem s trochou rozumu a dobré vůle, co lidé vkusu již dávno vědí: že v zemi, kde jsou možny takové projevy „temperamentu" a „osobnosti", není literární kultury.

Případ jest příliš dokumentární a příliš typický pro náš tak zvaný literární život, abych jej mohl přejíti mlčením v této rubrice, která chce pracovati právě na kulturním příští u nás.

Nerozhoduju o věci: má-li pravdu pí. Kunětická a pokud ji má — ta otázka jest zcela jiná a musila by se vysvětliti v delší studii. Ale jde o formu — ano o formu: neboť podceňování formy jest právě nejspolehlivějším kriteriem nekulturnosti.

A pak jest situace taková:

Paní Viková píše léta a léta a píše specielně o „ženské otázce" v belletristické formě — jsou již takové sujety v dnešní době —; realismus jest zde také již léta a léta, a léta a léta vykládá a propaguje svůj názor na „ženskou otázku". A pí. Viková: dělá, jakoby o tom nevěděla. Ani slovem nezavadí o to, je-li správný nebo nesprávný názor realismu na ženskou otázku a proč je správný nebo nesprávný. Mlčí, mlčí, mlčí. Ale stane se náhodou nehoda, sensační nehoda — jakýsi výstup ve spolku — a paní Viková vyřítí se a nevkusně siláckými frasemi, řeznickými frasemi — „tlápla na šíj" a podobnými líbeznostmi — poví, že realistický názor je zhoubný, vražedný, nesmyslný.

To je typický případ v literárním životě našem.

Pracuješ, působíš, píšeš léta, propaguješ svoji myšlenku, svůj sen, svoje přesvědčení, — a nikdo se ti otevřeně, kritickou studií, nepostaví. Nikdo nerozebere kriticky tvoji myšlenku, tvůj sen, tvoje umění, tvoji literaturu, tvůj styl, tvoji methodu, dívati se na věci života.

Ale stane se ti pouliční nehoda: dostaneš se třeba do sporu s vozkou nebo se ševcem o botu — a hned buď odpůrce nebo někdo třetí vyřítí se a „skritisuje" tě summárně a šťavnatě. Nyní teprve se dozvíš, čeho bys se snad nedověděl do smrti. Nyní teprve dostane se ti poznání, které by ti jinak ušlo a bez něhož bys zemřel: nyní dovíš se, že neumíš myslit a psát, že jsi kompilator a zloděj, který opisuje cizí autory, že jsi verbalista a frazér, že to jde s tebou s kopce již deset let, že jsi plevel, která měla býti dávno spálena. Teprve nyní — při věcné příležitosti boty, posluhy, vozky, spolkového manifestu nebo brožury, výborové schůze nebo jiných vysoce ideových objektů a processů.

A ovšem také v příslušné ideové rubrice: buď v „zaslánu" některého denníka nebo ve „feuilletonu" některého obskurního týdenníka.

Jinde kritisuje člověk, má-li hlavu pokud možno nejjasnější, nejméně rozčilenou — u nás, když byl ušlápnut (nebo domnívá-li se, že byl ušlápnut) a kdy vře hněvem: tehdy jest nejvhodnější chvíle ke generální kritice celého života a celého díla. Jinde kritisuje se za jasné pohody, v jasných vodách, u nás naopak: v zakalených, jakmile se zdvihne prach sensace.

Ano: sensace — to je poslední příčina a smysl takovýchto projevů.

A k vůli ní mobilisují se „idee" — ubohé „idee"! Jsou němé, chudinky, a nemohou se bránit: musí se dát zneužívat každému a kdykoli.

A kde jest namáhavo a nepohodlno obtěžovat se za touto platonskou pernatou zvěří, sáhne se docela blízko, a úspěch jest ještě velkolepější a bezprostřednější — elementárnější, jak se říká. Chytí se za štít a omluvu cosi, čemu se říká temperament, umělecký temperament, nebo výslovností kteréhosi česko-moravského genia: tempr'ment.

Báječný vynález: tento tempr'ment.

Není beztaktnosti, není nemyslivosti, není neslušnosti, která by se jím nedala omluvit, zpoetisovat, oblít nimbem. Obyčejný člověk řekl hloupost, dopustil se klepaření nebo nepoctivosti, pomluvy nebo nevkusu — básníka nebo belletristu „unesl však temperament", básník nebo belletrista „překypěl temperamentem".

Ano, temperament jest krásná věc, jenže nesmí se to slovo překládat do češtiny hrubostí, netesaností nebo nešlechtěností mysli a srdce.

Krásná věc, jenže u všech kulturních národů začíná a končí temperament — noblessou. U nás jest tomu však v představách tempr'mentistů jinak: tempr'ment začíná jim teprve tam, kde noblessa přestává.

„I temperament jest čímsi vázán, a sice taktem a rytířstvím," napsal Goethe, „jinak zvrhuje se v hrubou a nevkusnou frázovitost a odporné siláctví. A čím větší, čím kypivější jest temperament, tím větší má povinnosti k taktu a vkusu a tím snáze zabředá bez nich v nešlechtěnou surovost a klackovitost jak v životě, tak v umění."

Tolle, lege.

Taková je dnešní naše billance. Jest celá vyslovena v těchto větách Goetho-

vých. Máme několik nadějných „temperamentů“ bez noblessy, taktu a kultury, pýchu všech literárních kaváren a hospod v drahé vlasti svatováclavské. Hotových championů v siláckých výpadech veršem a prosou. Cili goethovským slovníkem: nešlechtěných, nejemných frazerů a naturalistických netesanců, kteří svými samorostlými moresy okouzlují dobře česká srdce voborníkovsky kritických pannen — ale nemáme umění, nemáme kultury, nemáme stylu.

Tito „temperamenti“ tropí různou sensační neřest: dělají literaturou, poesií a beletrií politiku, kokettují jimi se všemi slabostmi dneška, vyštěkují občas ‚tempementními‘ projevy z novin, píší rádi články o různých otázkách (‚náboženské„ ‚ženské‘, ‚národní‘ atd.) a krisích, ‚náladové‘ projevy o velikých historických figurách — a vždycky ledabyle a špatně, nevkusně a nepromyšleně a last not least: sensačně.

Mají jeden společný znak: píšou špatně. Buď špatnou, frázovitou, novinářsky nabubřelou češtinou, pseudopoetickým bombastem nebo odpadkovými floskulemi a narážkami, jazykem odpadkového dneška.

Ale čeho nedovedou jest toto: napsati opravdového, v sobě zceleného, ze sebe se vyvíjejícího díla, skutečného uměleckého díla, neseného organisací vnitřních sil — toho díla, jemuž říká Goethe čisté, „rein“, a o němž píše jinde, že musí býti nevinné a náměsičné.

A tito lidé okouzlují dnešní Čechy.

Ať žije tempr'ment!

A ďas vem kulturu, umění, styl: jsou to po čertech nepohodlné věci a žádají let a let kázně, úsilí, intellektu!

„Temperamentem“ dosáhne se v Čechách všeho — a jak lacino!

QUIDAM.

ZPRÁVY A POZNÁMKY.

Prvý svazek oznámené knihovny „Dráhy a cíle“, F. X. Šaldy „Boje o zítřek“, byl právě „Volnými Směry“ vydán ve vkusné úpravě s dekorem V. Županského. Vydaná kniha, obsahující 14 rhapsodií a meditací, je počátkem nové řady knih, které nemají a nebudou míti nic společného s uměním koketujícím s publikem a spekulujícím na obchodní úspěchy, jak se zjevují u nás pod různými maskami na knihkupeckém trhu. Budou to knihy umělecky poctivé, nekompromisní, po kterých jsme dávno toužili; budou tu vydána v jazyku českém díla patřící celému kulturnímu světu.

*

Výbor spolku pro zbudování pomníku Husova v Praze zadal usnesením valné hromady dne 7. května provedení jeho sochaři Ladislavu Šalounovi, na základě dobrozdání umělecké poroty o nejnovějším návrhu Šalounově. S malými změnami, s ohledem na nové umístění pomníku, posunutí ve střed náměstí, provede autor definitivní návrh do jednoho roku. V porotě byli: malíři V. Hynajs, F. Ženíšek, sochaři J. Maudr, St. Sucharda, C. Klouček, architekti J. Koula, J. Zítek, a za spolek architekt Q. Bělský.

*

Kuratorium českého oddělení moderní galerie král. Českého zakoupilo v posledních svých schůzích 3 pastely Ferd. Engelmüllera a celou pozůstalost zemřelého malíře Felixe Jeneweina, dále F. Hergesela sádru „Chléb náš vezdejší“, pastel A. Slavíčka „Deštivý večer“ a konečně z „Manesovy“ jarní výstavy olejovou skizzu V. Strettiho „Doma“, olej J. Tomce „Z českého jihu“, J. Preislera 2 kresby a 1 olej a O. Španiel a 2 plakáty.

Galerie otevřena byla v provisoriu zřízeném v bývalém uměleckém pavilloně ze Zemské jubilejní výstavy na výstavišti ve Stromovce. Otevřena je bezplatně ve středu a v sobotu od 10 do 4 hod. a v neděli od 9 do 12 hodin.

*

Z příbuzenstva po belgickém malíři L. Gallaitovi, příteli malíře Jaroslava Čermáka, u něhož dlel v létech šedesátých v Bruselu, dostalo se v Praze již před léty značné kolekce kreseb a náčrtů Čermákových, které vystaveny jsou v galerií v Rudolfině, a nyní opět věnovány byly obci pražské 2 obrazy, 37 menších kreseb a drobných předmětů s výhradou, by zůstaly v majetku Prahy.

Při této příležitosti bylo radou městskou usneseno, zaříditi vlastní městskou galerii, která by každým rokem byla koupí doplňována. Doufejme, že usnesení toho nebude zapomenuto a že městská rada dbáti bude, by galerie, byť menší, byla umělecky opravdu representativní.

*

Lucien Simon pracuje na dvou panneaux s figurami a zvířaty pro zvěrolékařskou školu v Lyoně. V Sorbonně bylo zadáno osm panneaux v saloně des Autorités slečně Dufau a Ernestovi Laurentovi, v jiných místnostech svěřena dekorace Henri Martinovi, Aman Jeanovi, René Ménardovi, Devambezovi.

*

Prefektem francouzské akademie v Římě, která, jak známo, jest umístěna ve Ville Medicej-

ské, byl jmenován Carolus-Duran. Starý pán ujal se již žezla: navštívil Řím, prošel se zahradami, dal se v nich několikrát fotografovati, přijal čestné měšťanství města Subiaca, byl přijat v audienci u krále a královny Italské... a odjel do Paříže. Zde čekal jej však malér: v obvyklé své žvatlavosti vylil své srdce interviewujícím žurnalistům, a výlevy ty pobouřily tak chovance Villy Medicejské, že jednohlasně proti nim protestovali... Protestují zejména proti tomu, aby pokládáni byli za žáky p. Duranovy a upozorňují jej, že nemá práva měniti řád akademie.

VÝSTAVY.

1. června zahájena byla velká mezinárodní umělecká výstava v Mnichově, na níž poprvé zastoupeno bude české umění samostatnou kollekcí ve vlastním sále. Ministerstvo kultu, financující českou exposici, pověřilo architekta Jana Kotěru uspořádáním a instalováním jejím a jmenovalo současně do poroty Vojtěcha Hynajse a Jakuba Schikanedra; další členové poroty vysláni byli z „Manesa" Jan Preisler a St. Sucharda a z „Jednoty výtvarných umělců" Frant. Ženíšek a Lad. Novák. K výstavě zasláno bylo 218 prací, z nichž porota vybrala 44 kusy, jimiž zastoupeni jsou: F. Engelmüller, A. Hudeček, V. Hynajs, M. Jiránek, B. Kafka, B. Knüpfer, A. Kašpar, L. Kofránek, F. Kupka, K. Rašek, J. Preisler, J. Schikanedr, V. Stretti, St. Sucharda, F. Šimon, O. Španiel, J. Štursa, M. Švabinský, J. Tomec, J. Úprka, F. Úprka a F. Urban. Na „Manes" připadá zde 33 čísel exposice.

Česká exposice nachází se ve středu rakouského oddělení, měří půdorysně 11·5 m. do čtverce a instalační plocha obnáší 31 m. délky. Do místnosti vchází se čtyřmi širokými vchody s jednoduchou architekturou barvy bílé a s něco málo barevným dekorem; stěny jsou potaženy světlošedou látkou, strop tvoří bílé průsvitné velum a podlaha je pokryta tmavošedou plstí.

Výbor prací zaslaný na mnichovskou výstavu a representující poprve české umění na tak důležitém místě jako je Mnichov, kde všechny proudy a zjevy světového umění defilovaly před zraky návštěvníků snad celé poloviny Evropy, nese složením poroty samozřejmou pečeť kompromissu. Exposice tato nebude snad špatná, v celku působiti bude však příliš „způsobně".

*

„Manes" pořádá členskou výstavu v Olomouci od 10. do 30. června, obsahující 133 prací.

*

V Petrohradě byla otevřena v dubnu a potrvá dva měsíce velikolepá Historická a umělecká výstava podobizen ruských osobností XVIII. a XIX. století. Výstava obsahuje na dva tisíce malovaných portrétů a nesčetný počet kreseb, pastellů a miniatur; zásluhu o ní mají její aranžeři, velkokníže Mikuláš Michajlovič a S. Djagilev, vydavatel „Miru Iskusstva", který minulé léto procestoval za tímto účelem skoro celou Rus a objevil hotové poklady na zapadlých sídlech šlechtických i ve venkovských museích; řadu prací zapůjčili i cizí státy, tak knihovna výmarská dva vzácné portréty Kateřiny II. jako dítěte; Ženeva vzácný portrét Diderotův od Levického; Amsterdamské museum portrét Petra Velkého od Arendta van Gelder. Výstava přináší přímo mnohé objevy pro uměleckou historii Ruska. Ukazuje se tu zejména světle, že Rusové měli již v XVIII. stol. a na počátek XIX. věku, za doby Kateřiny II., Pavla a Alexandra I., znamenité portrétisty a dokonalé malíře silné potence. Zvláště na dva mistry soustřeďuje se tu pozornost: na Levického a Borovikovského. Od Levického jest tu 75 děl, z nichž 12 posud úplně neznámých; od Borovikovského, který posud byl znám historii výtvarného umění skoro pouze dle jména, sešlo se asi sto portrétů, mnohé z nich silných výtvarných kvalit. Kolem nich kupí se práce jich předchůdců, vrstevníků a následníků, vedle jiných díla Rokotova, Argunova, Kiprenského, Varneka. Následují z pozdějších Brjulov, Kramskoj, Rěpin a Sěrov. Veliká jest také řada děl malířů západních, kteří v Rusku působili a s ruskými mistry soupeřili nebo vychovávali mladší generaci. Tak jsou zastoupeni z Francouzů: Rigaud, d' Oudry, Largillière, Nattier, Tocqué, Greuze, Michel Vanloo, Roslin, Vigée-Lebrunová a málo známý mistr Voille a dále ovšem snad všichni větší malíři francouzští XIX. věku. Z Angličanů v Rusku působivších stojí v první řadě Brompton a Dowe. Veliká jest i řada hollandských, italských a německých malířů. Výstava působí mohutným dojmem; díla těžce přístupná, ukrytá v zapadlých palácích, vyvolávají celou intimní historii této podivné země; jsou tu portréty, dle nichž křísil Tolstoj některé figury z „Vojny a míru"; jsou tu podobizny osob polo legendárních, opředených balladickými pověstmi; vedle podobizen carů podobizny dvorních šašků a bláznů Petra Velikého — „stíny podivného mrtvého světa, vybouřeny, táhly před mými zraky," jak zpívá básník.

*

„Deutscher Künstlerbund", který vznikl jako organisovaný protest proti pruské dvorní umělecké politice a který soustředil v sobě všechny pokrokové umělecké zjevy Německa,

zahájil druhou svoji výstavu dne 19. května v nově vystavené a současně otevřené budově berlínské „Secesse“.

*

Oznámená již centenálka německého malířství otevřena bude v prvých měsících r. 1906 v berlínské Nationalgalerii a obsahovati bude díla z let 1775—1875. V předsedajícím komitétu pracují hamburský ředitel Lichtwark, drážďanský Seidlitz, z Berlína Tschudi a jako vládní komisař Dr. Schmidt.

Z ČASOPISŮ.

V dubnovém sešitě Les Arts de la Vie tiskne Maurice Pottecher velmi vroucí a pochopením bohatou studii o nedávno zemřelém francouzském autorovi Marcelu Schwobovi, duchu veliké originality, bizarním a fantaskním povídkáři, básníku děsu a hrůzy a při tom znamenitém učenci, duchu bohaté vědecké erudice, znamenitém znalci literární a kulturní historie XV. a XVI. věku, který po desetiletém utrpení vleklou chorobou skonal nedávno, stár necelých 38 let. Překládám z ní: „Život Marcela Schwoba byl životem spisovatele poctivého, neodvislého, úskostlivé literární svědomitosti mezi literáty své doby. Náhlý úspěch, který byl údělem jeho prvnímu vystoupení v žurnalismu, mohl jej lehce opíti: byl, tuším, ještě študentem, kdy byla uveřejněna jeho první povídka ve velkém denníku; nebylo mu to však příležitostí, aby obětoval jako tolik jiných posloupnými koncessemi úctu k svému umění pokušení lehkého zisku. Jest pravděpodobno, že, co jest výjimečného a hledaného v jeho povídkách, mohlo se líbiti jen čtenářské elitě; a nebyl by získal nepochybně ani v době, kdy žurnalismus si zakládal ještě na literatuře, přízeň širokého obecenstva. Ale nechtěl lichotiti choutkám davu, aby jej získal: a stejně pohrdal vždycky tím, zakládati si pověst prostředky, jež — přes to, že dnes neustále se provádí reklama a všeobecným souhlasem se připouští její nutnost — příliš zle snášel u jiných, než aby jich strpěl u sebe. Dával dlouho přednost životu úzkému, skoro mnišskému a často i stísněnému před hmotnými výhodami, jež by byl musil zaplatiti bezrozkošnými úsluhami. Nalezl tak a bylo mu to vyváženo mimo uspokojení z práce vážnosti, sympatií a úctou nejlepších z druhů sobě rovných a starších sobě; mezi mládeží získal vroucí obdivovatele. — Přemnohý z mladých lidí, kteří zaklepali na jeho dvéře, byl jím přijat co nejvlídněji; mnozí se mnou mohli by dosvědčiti služby, jež jim prokázal. Nečekal ani, aby se někdo na něho obrátil, a vyšel sám vstříc originelnímu talentu, jakmile myslil, že objevil jeho znak nebo slib za své neúnavné četby. Měl opovržení jen k uměleckým obchodníkům a k opičím myšlénky. A měl právo vyjádřiti své city k hlupství, nevědomosti, suffisanci, myšlenkové i charakterové nízkosti králů a lokajů žurnalismu v pamfletu „Moeurs des Diurnales“ šaškovské, učené a dosti hořké ironie; ostatně dotčení tvářili se, jakoby jí nepoznávali nebo snad byli neschopni ji pochopiti pod přestrojením rabelaisovského pastiše.“

FORUM.

— Velmi nespravedlivě a neslušně vrhlo se na nás v neděli jakési zkyslé vrrr ve své výměnkářsky rošafné a bodré rubrice „Domácího kolovratu“ v Besedách Času.

Přinesli jsme ve 4. čísle stručnou noticku o Březinově večeru v klubu Slavii, psanou s upřímnou sympatií k snahám literárně společenským v tomto spolku a na jich podporu. Tento referátek „dohřál“ bodrého libomudrce z „Času“. Prý jest beztaktním kritisovat „soukromou společnost“ ve veřejném listě a nikomu není prý nic po tom, „jak se ona baví při zavřených dveřích“.

Jaká staropanenská sentimentalita a netýkavkovitost — u tak starého husara jako je „Čas“! Tento nesmysl napsal „Čas“, který nedělá snad osmnáct let nic, než že všecko a všecky v Čechách — soukromníky i spolky — kritisuje! To píše „Čas“, který ve svých venkovských dopisech přináší často kritiky i — o sylvestrovských zábavách a třebas některého starobaráčnického spolku z kterési zapadlé Lhoty! „Čas“ rozčiluje se často nad tím, jak se baví spolεček o půl kopě členů a „při zavřených dveřích“, jak se baví ku př. Čtenářská beseda v Počátkách, soukromý spolek, po němž podle morálky „Času“ nic by nikomu nemělo být a který by neměl nikým být vyrušován ze svých anekdotářských turnajů — „Volné Směry“ nesmějí přinést slušný referát o vnitřním a myšlenkovém životě ve spolku čítajícím na čtyři sta členů, jenž vystupuje s kulturními aspiracemi a jako středisko intelligence!

Rekriminovaná věta, která zarmoutila bez příčiny tolik lidí ve Slavii, nedotýkala se těch, kdož literární kulturu mají, ani jí nikomu nebrala — netýkala se těch, kdo by byli do této přednášky rádi přišli, kdyby byla veřejná — nýbrž jen těch, na něž bylo na valné hromadě veřejně žalováno, že do přednášek nechodí a že by nepřišli ani do těch, jichž si vyžadovala část členstva. Kultura literární byla tu stavěna jako Popelka proti kultuře hudební. Kdyby ti, jichž se věta dotkla, byli si přiznali upřímně, jak málo večerů bylo věnováno ve „Slavii“ právě literatuře, a kdyby

na místo lichého rozčilování se a protestaření byli se zamyslili o nápravě — mohli jsme býti dnes o krůček dále.

Jak ostatně pan vrrr rozumí taktu, kterým mu přetékají ústa, ukázal něco níže, tam, kde literární činnost a význam p. Martenův poráží vysoce věcnou kritikou — jeho oděvu! „Roztomilý mladý muž francouzského střihu a na malíčku nosí prsten s řetízkem, na němž se houpá flaštička snad s voňavkou.“ Tak tedy rozumí literární kultuře a taktu „Čas“! To jsou ty „jemné moderní methody“, které nám doporučuje! Děkujeme za ně pěkně! Nám jsou prostě neslušností a beztaktností. Spolek „Slavia“ nesmí se kritisovat ani principově, ani směrově — ale literát musí strpět, aby kolovrátkář „Času“ kritisoval místo jeho literárních prací a myšlenek — jeho šaty a způsob, jakým se strojí!

„Čas“ potom jest ovšem velmi povolaným. aby nám dával lekce, jakými „jemnými uměleckými prostředky“ se kritisuje a štěpuje umělecká kultura. Prý již vymřeli učitelé, kteří stavěli žáky na „místa hanby“ a usazovali jich v „oslovských lavicích“! To napsal „Čas“ — který „místa hanby“ a „oslovské lavice“ přímo systemisoval: viz někdejší jako stálou rubriku Nepokradeš, viz i nyní mezi denními zprávami různé stálé rubriky, v nichž s jemnocitem sobě vlastním šlechtí pro kulturu různé nepohodlné sobě osoby, viz i příslovečný způsob, jakým užívá jmen svých odpůrců („zatuchlí Vlčkové“ i v tomto článku)!

Tedy: lekce o taktu a jemnocitu od „Času“ klidně, ale rozhodně a jednou pro vždy odmítáme.

A stejně odmítáme i všecko kostelnické klepaření a jesuitské poťouchlosti kolovrátkářovy, kterými chce mistrovati nás, i ostatní mladou generaci. Je v tom mnoho farizejství, mnoho suffisance, mnoho umělecké beznervnosti, mnoho chudoby srdce i intellektu — mnoho těch duševních necností, které smutně charakterisují jednu větev realismu. „Čas“ nadýmá se mezi řádky svým bodrým rozšafnictvím, chlubí se mezi řádky svým „zlatým středocestím“, na nějž jen on, jen on jediný v Čechách udeřil a s něhož nesešel ani o píď, ani o píď, slyšte, ni v pravo, ni v levo — jak smutnou pýchou se tu pyšní a jak žalostný umělecký a kulturní názor tu bezděky odhaluje, chudák snad ani netuší! To jest stanovisko té mělké osvětářské pokrokovosti, té střízlivé, občansky cnostné plochosti, která kdysi irritovala tolik Goetha, když se s ní setkal v podobě Nicolaiově, a která bude irritovat vždy všecky lidi umělecky založené a hlouběji cítící a myslící — a ti budou jí vždy psáti na hřbet totéž, co psal na hřbet Nicolaiovi Goethe!

Na neslušné a bezduché klepaření kolovrátkářovo, pokud se týče nás, odpovídáme jen toto Za módou jsme se nehonili nikdy a nebudeme honiti nikdy. Nám šlo vždy jen o umění, o celé a ryzí umění, ať staré, ať nové. Kdo čte jen trochu pozorně „V. Směry“ — což však nečiní patrně vrrr. — ví, že „staré bohy“ — to jest velké staré umění — známe, milujeme a ctíme nade všecko, že se stále k němu odvoláváme a jeho nádherným duhovým obloukem měříme rozpětí a touhy svého dneška. Kdo četl jen trochu pozorně naši studii o Munchovi, ví také, že jsme jej postavili proto tak vysoko, že jest starému velikému umění bližší, než se zdálo u nás mělkým a tupým jeho soudcům. A kdo četl naše glossy o současné výtvarné kritice české, ví, že jsme nesnižovali kritiků Munchových proto, že se postavili proti Munchovi, nýbrž proto, jak to učinili: jak bez charakteru, bez intellektu, bez citové i rozumové potence!

Nerozumí-li pan vrrr, jak ubohým a bezduchým byl útok dra Harlasa, nemá prostě kritického intellektu a litujeme ho. Necítí-li, kolik vnitřní planosti a bezcharakternosti bylo v šikanách (neboť ničím vyšším a silnějším to nebylo) p. Mádlových, téhož pána, který nalezl před uměleckou mediokritou p. Herčíkovou své ohřáté nadšení — neví prostě, co jest to umělecký charakter a umělecké svědomí. Zde nebylo žádné slovo odsouzení dosti příkré: neboť šlo o člověka který si hraje na moderního kritika a kokettuje s přísnými a čistými uměleckými kriterii — šlo o to, demaskovat duševní žonglérství a nečisté kompromissnictví!

Napsali jsme do slova: „Nezatracuju kritika, který se postavil proti Munchovi, jen proto, že se postavil proti němu. Naopak: kritik má svaté právo, vztýčiti se proti zjevu nesympatickému a protilehlému, opříti se mu zcela a naprosto, býti subjektivným do krajnosti, individualistou na nůž! Ano — ale za jednou podmínkou: že stojí charakter proti charakteru, intellekt proti intellektu, skála proti skále! Že potence charakterná a myslivá — ne-li tvořivá — jest přibližně stejná...“ A právě nedostatek této potence byl to, co jsme vytkli největší většině současné výtvarné kritiky české — a vytkli nejplnějším právem: na tom nezmění ani joty náhlá tichošlápsky-farisejská filosofie kolovrátkářova z „Času“.

25. V. 1905. REDAKCE „VOLNÝCH SMĚRŮ“.

LE SYMBOLISME SCIENTIFIQUE ET LA PEINTURE DÉCORATIVE.

La peinture, elle aussi, connaît à cette heure son „Crépuscule des Idoles“.

Les idoles de la peinture, ce sont les figures mythologiques dont elle a été, depuis des siècles, condamnée à se servir pour exprimer des idées générales.

Evidemment rien n'est plus homogène, comme système symbolique, que la mythologie grecque. C'est un admirable langage, une série merveilleuse d'entités incarnées. Elle présente plusieurs sens superposés, depuis celui dont l'apparence suffit au public vulgaire jusqu'à celui qui ravit les initiés. La mythologie est une cosmogonie et une sorte de tragédie métaphysique. Selon la valeur qu'on donne aux noms des dieux et des héros, les conséquences de leurs aventures varient, et deviennent des explications allégoriques de toutes les forces universelles. C'est un langage supérieur. Ainsi, lorsqu'on ne se contente pas de la Genèse biblique dans son texte, lorsqu'on attribue par exemple au nom d'A d a m sa véritable signification de t e r r e r o u g e, au nom d'Ève celle qui lui correspond réellement, et lorsqu'on interprète la Genèse tout entière en partant de ces points de vue géologiques et chimiques, on arrive à constituer tout le système du monde tel que les initiés de Judée pouvaient le concevoir, et le formuler sous l'allégorie de la fable.

Il y a longtemps que la science a traité ainsi la mythologie grecque, et y a reconnu qu'une admirable a p p a r e n c e de beauté et d'art y recouvrait une cosmogonie non moins belle. C'est ce qui doit faire considérer la mythologie grecque comme une des créations les plus complètes de l'esprit humain, combinant à la fois des éléments esthétiques et des éléments scientifiques, avec une continuité et une harmonie parfaites.

C'est l'exemple même du symbolisme. Considérée à la lettre, cette mythologie déroule un vaste poème héroique plein d'épisodes d'une touchante ou grandiose poésie, qui se suffit à elle-même et satisfait pleinement l'imagination. Mais dans le domaine de la philosophie pure un second sens, aussi cohérent, se présente.

La beauté, la grandeur, d'une telle conception, ont tellement frappé les esprits, qu'à l'époque de la Renaissance ce symbolisme a magnétisé les artistes au point de dépasser le prestige du symbolisme chrétien. Aux peintres, aux sculpteurs, aux poètes, le langage métaphysique et cosmogonique du paganisme ressuscité est apparu comme une source indéfinie d'expression des idées générales. Les dieux grecs étaient restés populaires au point qu'après des siècles de persécution religieuse leurs noms, qu'on croyait éteints et ruinés, ont resplendi, et ont servi à désigner des notions claires. Personne, même parmi les illetrés, n'a eu de peine à comprendre ce que signifiaient Cérès, Apollon, Polymnie ou Thémis. Et la figuration de ces êtres divins, accompagnés d'accessoires symboliques très-simples, a suffi à constituer un langage très-courant, extrêmement synthétique et abréviatif.

Il en est résulté un emploi général des figures mythologiques dans l'art décoratif depuis la Renaissance jusqu'à nos jours, et quand les Académies ont assumé avec arrogance le droit régenter les arts, il n'a même plus été permis de penser qu'un autre langage pictural pût être souhaitable. En cela comme en tout, l'art grec, si libre, si insoucieux des formules poncives, a été considéré par les Ecoles dégénérées comme un point d'arrêt humain, un maximum de beauté indépassable, qu'il fallait imiter sous peine de tomber dans la décadence et qui

rendait impossible toute phase nouvelle de l'évolution du beau.

Ainsi ce grand culte des mythes, si noble, si harmonieusement et profondément agencé, est devenu, grâce à l'abus des écoles, une tyrannie, une interdiction de chercher autre chose, de s'inspirer des spectacles successifs de la vie pour créer relativement au monde moderne ce que les anciens avaient créé pour figurer leur conception de l'univers et la science connue de leur temps. Les écoles dégénérant de plus en plus et en arrivant à ne produire que des pauvretés risibles au nom des chefs-d'oeuvre du passé, les dieux du vieux symbolisme ne sont devenus que des idoles, faites pour être respectées historiquement, mais ne pouvant plus exprimer les pensées contemporaines.

L'oeuvre de Rodin a prouvé d'une façon éclatante qu'il était bien inutile de pasticher les antiques dans leur type pour retrouver leur force, mais qu'on pouvait donner la sensation de puissance de l'antique par le modelé, avec de tout autres sujets et d'autres proportions. Rodin a surtout prouvé que si les mythes anciens paraissaient devenus des poncifs, c'était à cause de la mollesse et de l'inintelligence des statuaires d'école. Il s'est en effet appliqué à faire, lui qui passait pour un révolutionnaire, des Icare, des Biblis, des Léda, des Apollon, et il en a fait des choses sublimes alors que l'Ecole en fait des oeuvres fades, parce qu'il a appliqué à ces symboles la vigueur et la jeunesse d'art que les Grecs leur appliquaient.

Cependant il est hors de doute qu'en présence de la science du XIX^{e} siècle et de tout son système, les types allégoriques grecs ne pouvaient plus suffire. La conception scientifique moderne, absolument dissemblable de la cosmogonie grecque, nécessitait des symboles nouveaux. Le XVII^{e} siècle français, à Versailles par exemple, sous l'impulsion de Lebrun, de Lemoyne, avait réalisé les ententes allégoriques les plus compliquées, les plus maniérées et les plus fastidieuses par leur vaine ingéniosité. Nous en sommes venus à un point où rien de cet appareil ne peut plus nous servir, parceque l'évolution scientifique a tout changé.

Comment exprimer décorativement la chimie, l'électricité, la biologie, le transformisme, le magnétisme, la cosmologie, et bien d'autres choses encore, que les anciens ignoraient et pour lesquelles par conséquent ils n'ont inventé ni fables ni figures représentatives? Quand on s'est trouvé en présence de ce problème, l'art académique l'a déclaré insoluble et a soutenu que la mythologie devait suffire à tout. Comme il sentait la faiblesse de ce raisonnement, il a affirmé que la Science ne pouvait pas fournir d'éléments esthétiques.

Pendant assez longtemps les peintres, qui sont en général peu capables d'idées générales, ont accepté ce principe sans le discuter. Quand, en France par exemple, la République a demandé aux peintres de décorer des Universités en prenant des thèmes dans les sciences qu'on y enseignait, on a vu se produire invariablement des compositions à la fois réalistes et allégoriques. C'étaient par exemple, dans le bas des toiles, des représentations de laboratoires avec tous les détails, et, dans le haut, parmi des nuages, des figures allégoriques, Gloires, Muses, etc. Le mélange était disparate, laid, et choquant. Mais il ne semblait pas qu'on pût sortir du dilemme: on incarnait les faits, et on représentait les idées par des femmes drapées tenant des palmes, des couronnes, des lyres, des miroirs ou autres accessoires. On ne pouvait trouver le moyen d'exprimer plastiquement des idées, des synthèses, dont la mythologie antique ne fournissait pas les modèles. On pouvait bien représenter la force par Hercule avec une massue, la justice par Thémis avec une balance, mais comment représenter la chimie et l'électricité, sinon par des femmes montrant un sein on une jambe, flottant dans des vapeurs et tenant des cornues ou des roues de machines? On déclara donc que la Science ne se prêtait pas à un commentaire artistique.

C'est alors que le peintre Albert Besnard entreprit résolument, vers 1887, d'aborder le problème d'une tout autre manière. Esprit intéressé par l'évolution et la science, très-intelligent, apte aux synthèses, il entrevit la possibilité de traduire en beauté décorative les éléments dynamiques de la modernité. Il conçut le projet non pas d'incarner dans des figures isolées, groupées arbitrairement en un ciel factice, les forces nouvelles, mais d'en suggérer l'essence par la réciprocité des figures, leur mouvement et leur coloris. La décoration de l'école de Pharmacie, à Paris, lui fournit le prétexte d'un vaste essai.

Il y bannit toute figure mythologique. Il tâcha d'exprimer non les Sciences elles-mêmes, mais ce que nous en pensons, le bien qu'elles nous font, les idées qu'elles font circuler. Il peignit la maladie, la convalescence, la recherche des plantes utiles, leur préparation, l'excursion scientifique dans les bois, la leçon dans l'amphithéâtre, avec des personnages réels et modernes. Et pour compléter cette histoire de la pharmacie depuis la minute où les paysannes cueillent les plantes jusqu'au moment où le professeur les explique, le savant les distille, la malade en guérit, Besnard incarna l'idée de l'évolution terreste en une série de panneaux complémentaires, où se voient les paysages d'eau du déluge, les premiers monstres, les premiers hommes, les premières forêts, jusqu'à un paysage de grand port que contemple, du haut d'un phare, un homme pensif qui laisse tomber son livre, juste en face du panneau où l'homme lacustre pêche au bord d'un lac que traverse un troupeau de mammouths.

En d'autres oeuvres Besnard poussa plus loin cet essai d'expression des idées générales. Chargé de peindre à l'Hôtel de Ville un plafond allégorisant les Sciences avec cette donnée „Les Sciences répandent la lumière“, il peignit un ciel extraordinaire, semé d'astres en fusion, avec un vaste segment de la lune telle que la montrent les grandissements télescopiques, et une ronde de figures nues s'élançant du fond de l'éther nocturne, spectres étranges, dont la plus grande versait une pleine brassée de flammes dans le vide. C'était une sorte de poème farouchement lyrique, dont la couleur orangée et saphirine impressionnait. Enfin, à l'amphithéâtre de chimie de la Sorbonne, Besnard a réalisé une décoration murale où il a trouvé moyen d'exprimer l'idée-mère de la chimie avec une originale et logique simplicité. Cette idée, c'est en somme la transmutation indéfinie des germes et des forces vitales, le principe „Rien ne se crée ni ne se perd“. Sous ce titre „La Vie renaît de la Mort“, Besnard a imagine ceci: en haut et au milieu de la composition, parmi des feuillages et des fleurs que brûle un soleil torride, une femme est étendue morte. Elle est environnée de milliers de papillons. Elle va se corrompre et être assimilée par la terre sous l'action du soleil. Mais à son sein un enfant vivant trouve encore du lait. Dans les herbes rôde le serpent, symbole de la vie éternellement recommencée. A droite, relié par des masses de feuilles et de rochers, se découvre un vaste paysage de prairies et de fleuve, vers lequel descendent deux jeunes gens nus, l'Adam et l'Eve de ce monde riant et nouveau où ils vont vivre. Le fleuve passe derrière la composition et on le retrouve à gauche, devenu un rouge fleuve d'enfer, souterrain, charriant des morts. Ainsi s'exprime le cycle éternel de la fécondité devenue décomposition et associant de nouveau les substances, et l'idée est traduite très-clairement. Comme le bas de la décoration rejoint la table sur laquelle s'alignent les flacons et les éprouvettes remplis de substances aux couleurs vives, dont le professeur se sert durant le cours, Besnard a calculé l'harmonie un peu acide de ses tonalités de façon que ces séries de flacons, de pyrites, en soient pour ainsi dire les compléments chromatiques.

Un tel essai a été contemporain de l'effort tenté dans le roman par Paul Adam, par les frères Rosny, et plus récemment par l'anglais H. G. Wells, pour tirer de la science des éléments de beauté littéraire. La tentative de Besnard n'a pas encore été suivie. Personne parmi les jeunes peintres n'a osé la continuer. Il n'en est pas moins vrai qu'elle a une importance considérable et qu'elle apparaîtra certainement comme une date dans l'histoire de l'art décoratif. Par la richesse des couleurs comme par la nouveauté, la hardiesse de la composition, elle démontre la possibilité d'ouvrir une route nouvelle, elle donne la preuve visible qu'une beauté peut être extraite directement des ideés scientifiques.

Dans sa décoration de la bibliothèque de Boston, Puvis de Chavannes avait, à la fin de sa vie, tenté quelque chose d'analogue. Dans un panneau destiné à l'électricité, il avait trouvé une idée charmante, exprimée avec sa simplicité habituelle. Sur un fond de ciel, au long de deux fils télégraphiques, deux femmes, deux apparitions, glissaient en sens inverse; l'une vêtue de blanc et tenant un rameau d'olivier, était la „bonne nouvelle“; l'autre, vêtue de deuil et cachant son visage, était „la mauvaise nouvelle“. La vitesse du fluide, indifférente aux joies et aux peines, les emportait toutes deux vers leurs buts. L'artiste avait donc trouvé là, comme Besnard, un moyen de tourner la difficulté en don-

nant du fait scientifique une interprétation subjective, en traduisant le fait en sentiment, au lieu de s'obstiner à représenter l'extériorité; et c'est dans cette voie en effet qu'il est logique de chercher pour l'avenir.

Non-seulement il est naturel que l'évolution entraîne la création de nouvelles expressions et leur transformation en beautés, ainsi que cela s'est toujours passé, mais encore le devoir de tout artiste est de rechercher ces beautés dans la contemplation de son époque. Rien n'est plus bas et plus ridiculement impuissant que de prétendre qu'il n'y a que laideur dans le temps où l'on vit. Les médiocres, les incapables ont toujours exprimé leur regret du passé et déclaré détester le temps où ils vivaient, tandis que les forts et les sincères ont découvert le beau à toutes les époques de la vie, parce que la vie est toujours féconde en beauté, et renouvelle perpétuellement ses spectacles et les associations de ses formes expressives. Il est fort possible que l'expression des symboles scientifiques soit très difficile, après des siècles d'habitude obéissante à la mythologie antique, et ce langage nouveau ne peut se trouver en un court délai. Mais il est certain que l'art mural est condamné à mourir s'il ne s'engage pas résolument dans cette recherche, et on peut même dire que la littérature dépérira si elle se limite à répéter la psychologie sentimentale, les drames et les comédies de l'amour, au lieu de chercher à se renouveler totalement en s'assimilant les éléments poétiques et idéologiques des sciences. La lutte contre les secrets de la matière a ses Argonautes, elle attend son poète et son peintre. La chimie, l'électricité, la mécanique, l'occultisme, donnent des motifs de couleurs, de formes, des spectacles grandioses. C'est là la mine de l'art à venir, et le secret du style propre à notre âge. La science a pris, depuis une trentaine d'années, après une longue période d'applications industrielles, une orientation nouvelle: elle a modifié la métaphysique dogmatique en détruisant, par des découvertes successives, l'ancienne conception de la matière, et elle est arrivée non-seulement à proposer une métaphysique scientifique par les théories de l'état radiant (de Reichenbach à Faraday et à Crookes), mais encore, par la criminologie et l'anthropologie, à proposer une nouvelle conception de la responsabilité et par conséquent de la morale sociale. Il est donc logique d'admettre que cette morale, cette philosophie, cette foi, trouveront leur traduction par des figures emblématiques tout comme jadis la trouvèrent les dogmes hellènes, orientaux ou chrétiens, inspirateurs de tant de chefs-d'euvre. D'autre part les magiques spectacles de l'électricité, les raretés chromatiques de la chimie et de la spectroscopie, les fantasmagories de l'occultisme, les puissances de la mécanique, constituent la possibilité d'une série de décors aussi beaux que tous ceux des temps anciens et pouvant s'allier aux ressources de la nature éternelle. L'expression de l'état radiant ne semblet-elle pas annoncée, prépareé, par l'impressionnisme, cet art limité jusqu'ici aux tableaux mais dont la technique pourra rendre à l'art mural d'énormes services?

On a dit que l'orchestre était apparu dans le monde pour remplacer la fresque qui se mourait. Il semble que l'impressionisme n'ait apporté ses trouvailles que pour contribuer à la renaissance d'un art décoratif après un siècle de peinture caractériste et individualiste où les grands décorateurs ont été très-rares. Le symbolisme scientifique attend aussi bien son Milton que son Tiepolo, et il les aura. Ce qu'il fallait d'abord, c'était que la peinture s'affranchît assez du joug académique pour conquérir le droit d'ôter du ciel de l'art les vieilles idoles et d'y faire briller des fées nouvelles. Une oeuvre comme celle de Besnard n'est encore qu'une indication et une promesse, mais elle est importante parce qu'elle démontre la viabilité du principe. Elle rend libre la route de l'avenir, où s'engageront certainement tous les jeunes peintres chez qui le souci de la technique n'abolit pas l'amour et la préoccupation des ideés générales, le goût de la synthèse, le désir d'exprimer des pensées visibles.

CAMILLE MAUCLAIR.

VĚDECKÝ SYMBOLISMUS A MALBA DEKORATIVNÁ.

Malba také prožívá v této chvíli svůj „Soumrak bůžků“.

Bůžky malby jsou mythologické figury, jichž byla od věků odsouzena užívati, aby vyjádřila všeobecné myšlenky.

Nic není patrně více stejnorodé jako symbolická soustava než řecká mythologie. Jest to podivuhodná řeč, úžasná řada ztělesněných entit. Podává několikerý smysl na sebe položený, od toho, jehož zdání stačí širšímu obecenstvu, až po onen, který unáší zasvěcence. Mythologie jest kosmogonie a jakéhosi druhu metafysická tragedie. Dle hodnoty, která se přikládá jménům bohů a bohatýrů, důsledky jich příběhů se proměňují a stávají se allegorickým výkladem sil vesmírových. Jest to vyšší řeč. Tak nespokojíte-li se textem Genese biblické, přisoudíteli ku příkladu jménu Adam jeho skutečný smysl červené země a jménu Evy smysl, který mu v pravdě odpovídá, a vykládáte-li celou Genesis s těchto geologických a chemických hledisek, ustavíte si na konec celou světovou soustavu, jak ji mohli pojímati a formulovati Judští zasvěcenci výpravnou allegorií.

Dlouho již vykládá takto věda řeckou mythologii a poznala, že obdivuhodná krása a umění jevové kryjí se tu s kosmogonií ne méně krásnou. To vede k cenění mythologie řecké jako jednoho z nejúplnějších výtvorů ducha lidského, který kombinuje prvky estetické a prvky vědecké s dokonalou souvislostí a harmonií. Jest to sám vzor symbolismu. Hledíme-li na ni slovně, tato mythologie rozvíjí širou báseň bohatýrskou, plnou episod jímavé nebo velikolepé poesie, která stačí sobě a ukojuje plně obraznost. Ale v okrsku čistě filosofickém objevuje se druhý smysl, také souvislý.

Krása a velikost takové koncepce překvapily tak duchy, že v době renaissanční tento symbolismus očaroval umělce, až překonal úplně moc symbolismu křesťanského. Malířům, sochařům, básníkům metafysická a kosmogonická řeč vzkříšeného pohanství objevila se neobmezeným zdrojem všeobecných idef. Řečtí bozi zůstali populární tak, že po staletích náboženského pronásledování jich jména, která, mělo se za to, zhasla a byla vyhlazena, zazářila a sloužila k označení jasných poznatků. Nikomu, ani z neučených, nepůsobilo obtíží pochopiti, co znamená Ceres, Apollon, Polyhymnie nebo Themis. A zobrazení těchto božských bytostí, provázených velmi prostými přídavky, stačilo k ustavení jazyka velmi běžného, krajně synthetického a zkratkového.

Vyplynulo z toho obecné užívání mythologických figur v dekorativném umění od renaissance do našich dnů, a když Akademie drze přisvojily si právo, poručníkovati umění, nebylo ani dovoleno mysliti, že by si někdo mohl přáti jiné řeči malířské. V tom jako ve všem řecké umění, tak svobodné, tak nestarající se o šablonovité formule, bylo pokládáno degenerovanými školami za konečný bod lidský, za maximum nepřekročitelné krásy, již bylo třeba napodobiti pod trestem úpadku a která znemožňovala každou novou dobu v rozvoji krásna.

Tak tento veliký kult mythů, tak

vznešený, tak harmonicky a hluboce ustrojený, zvrhl se, když ho bylo zneužito školami, v tyranii, v zákaz, hledati něco jiného, inspirovati se posloupnými divadly života, aby se stvořilo pro moderní svět to, co stvořili staří, chtíce zpodobniti svoje pojetí vesmíru a vědu známou jich době. Jak školy se zvrhovaly a zvrhovaly, až na konec produkovaly jen směšná ubožáctví ve jméno arciděl minulosti, tak z bohů starého symbolismu stávali se jen bůžkové zdělaní, aby byli historicky ctěni, ale nemohoucí již vyjádřiti soudobých myšlenek.

Dílo Rodinovo skvěle ukázalo, že bylo zcela nesmyslno, napodobiti antiky v jich typu, aby se znova nalezla jich síla, ale že jest možno poskytnouti dojem mohutnosti antiky modelací se zcela jinými sujety a jinými poměry. Rodin zvláště dokázal, že zdály-li se staré mythy frazemi, zdálo se to jen pro bezcharakternost a neintelligentnost sochařů školských. On opravdu úmyslně dělal, on, který platil za revolucionáře, Ikary, Biblidy, Lédy, Apollony a kdežto Škola z nich dělá díla nudná, vyvedl z nich věci nádherné, protože věnoval těmto symbolům sílu a uměleckou mladost, jaké jim druhdy věnovali Řekové.

Nicméně jest mimo pochybu, že před vědou XIX. století a celou její soustavou allegorické typy řecké nemohly postačiti. Moderní vědecké pojetí, naprosto nepodobné kosmogonii řecké, vymáhalo nové symboly. Sedmnácté století francouzské, ve Versaillích ku příkladu, z podnětu Lebrunova, Lemoyneova provedlo allegorické nápovědi nejkomplikovanější, nejvíce umělkované a nejnudnější v jich liché duchaplnosti. Došli jsme k bodu, kdy nic z tohoto aparátu nemůže nám sloužiti, poněvadž vědecký rozvoj změnil všecko.

Jak vyjádřiti dekorativně chemii, elektřinu, biologii, transformismus, magnetismus, kosmologii a mnoho jiných ještě poznatků, jichž staří neznali a pro něž tedy nevynalezli ani mythů, ani figurálných představ? Když jsme se octli před tímto problémem, akademické umění prohlásilo jej nerozřešitelným a tvrdilo, že mythologie stačí na všecko. A poněvadž cítilo slabost tohoto soudu, tvrdilo, že věda nemůže poskytnouti prvků esthetických.

Dosti dlouho malíři, kteří pravidlem bývají málo nadáni k myšlení zásadnému, přijímali tento princip bez diskusse. Když ve Francii ku příkladu republika žádala od malířů, aby dekorovali university thematy čerpanými z věd, kterým tam učili, viděli jsme, jak vznikaly stále komposice zároveň realistické i allegorické. Dole na obrazech byly ku příkladu líčeny laboratoře se všemi podrobnostmi a nahoře mezi oblaky figury allegorické, Slávy, Musy atd. Směs byla nesrovnalá, ohyzdná a odporná. Ale zdálo se, že nelze vyjíti z dilemmatu: vtělovala se fakta a představovaly se idee ženami v řasnatých rouchách držícími palmy, koruny, lyry, zrcadla nebo jiné příslušenství. Nemohl se nalézti prostředek, jak vyjádřiti plasticky idee, synthesy, k nimž řecká mythologie neposkytovala vzorů. Dala se představiti síla Herkulem s kyjem, spravedlnost Themidou s váhami, ale jak představiti chemii a elektřinu ne-li ženami, ukazujícími prs nebo nohu, nesoucími se v parách a držícími křivule nebo kola strojová? Prohlásili tedy, že věda nepropůjčuje se uměleckému kommentáři.

Tehdy právě malíř Albert Besnard kolem r. 1887 pokusil se resolutně, udeřiti na problem způsobem zcela jiným. Duch zaujatý evolucí a vědou, velmi rozumový, schopný synthés, znamenal možnost převésti v dekorativnou krásu dynamické prvky modernosti. Pojal záměr ne vtěliti do osamocených figur, seskupených libovolně v umělém nebi, nové síly, nýbrž suggerovati jich podstatu vzájemností figur, jich pohybem a jich koloritem. Dekorace Školy farmaceutické v Paříži byla mu záminkou k dalekosáhlému pokusu. Vyobcoval odtud všecky figury mythologické. Snažil se vyjádřiti ne vědy samy, nýbrž co o nich myslíme, dobro, které nám působí, idee, jež uvádějí v oběh. Namaloval nemoc, rekonvalescenci, sbírání užitečných bylin, jich přípravu, vědecké vycházky do lesů, výklad v amfiteatru s osobami skutečnými a moderními. A aby doplnil tuto historii farmacie od chvíle, kdy venkovanky sbírají byliny, až do okamžiku, kdy professor je vykládá, učenec je destilluje, nemocná jimi se pozdravuje, Besnard ztělesnil myšlenku zemského rozvoje v řadě doplňujících panneau, kde lze zříti krajiny zatopené potopou, první potvory, první lidi, první lesy až do krajiny velkého přístavu, jejž pozoruje s výšky majákové myslivý člověk, který pouští s rukou knihu, právě proti panneau, na němž loví člověk staveb kolových na břehu jezera, přes nějž břede stádo mamutí.

V jiných dílech Besnard postoupil dále s tímto pokusem, vyjadřovati všeobecné

myšlenky. Když mu bylo uloženo, aby namaloval v radnici strop allegorisující vědy se základní myšlenkou „Vědy rozsévají světlo“, namaloval neobyčejné nebe, poseté splynulými hvězdami, s širým segmentem měsíce, jak jej ukazují zvětšení dalekohledná, a kolo nahých figur, řítících se z pozadí nočního étheru, podivné přízraky, z nichž největší rozlévá plnou náruč plamenů do prázdna. Byla to jakéhosi druhu divoce lyrická báseň, jejíž oranžová a safírová barva vzněcovala. Konečně v chemickém amfiteatru Sorbonnském provedl Besnard dekoraci nástěnnou, v níž nalezl prostředek, vyjádřiti základní ideu chemie s původní a logickou prostotou. Touto ideou jest úhrnem neobmezená přeměna zárodků a sil vitálných, princip „Nic se netvoří ani nic se neztrácí“. Pod titulem „Život rodí se ze Smrti“ Besnard smyslil toto: nahoře a ve středu komposice mezi listím a květinami, jež žhne horké slunce, leží mrtvá žena. Jest obklopena tisíci motýlů. Začíná se rozkládati a bude assimilována zemí působením slunce. Ale u jejích prsou živé dítě nalézá ještě mléka. V trávě plazí se had, symbol života počínaného věčně znova. Na pravo, spojenu massou listí a skal, odkrýváme širou krajinu s lučinami a s řekou, k níž sestupují dva nazí mladí lidé, Adam a Eva tohoto veselého a nového světa, v němž budou žíti. Řeka plyne za komposici a nalézáme ji na levo proměněnou v červenou řeku pekelnou, podzemní, unášející mrtvoly. Tak vyjadřuje se věčný cyklus plodnosti, která se stala rozkladem a združující znovu látky, a idea jest převedena velmi jasně. Poněvadž spodní část dekorace dostihuje stolu, na němž se řadí lahvice a zkumavky naplněné látkami živě zbarvenými, jichž užívá professor při přednáškách, Besnard vypočetl poněkud ostrou harmonii svých tonalit, takže ony řady lahví, kyzů, jsou k ní takřka chromatickými doplňky.

Takový pokus byl současný se snahou projevenou v románě Pavlem Adamem, bratry Rosny a posledněji Angličanem H. G. Wellsem, aby dobyli z vědy prvky krásy literární. Pokus Besnardův nebyl posud ještě následován. Nikdo z mladých malířů neodvážil se pokračovati v něm. Nicméně jest pravda, že má značnou důležitost a že se objeví bezpečně jako datum v dějinách umění dekorativného. Bohatstvím barev jako novostí, odvážností komposice ukazuje, že jest možno proraziti novou dráhu, podává patrný důkaz, že krása může býti přímo vyňata z ideí vědeckých.

Ve své dekoraci knihovny Bostonské Puvis de Chavannes pokusil se na konci života o něco obdobného. V panneau určeném elektřině nalezl rozkošnou ideu, kterou vyjádřil se svojí obvyklou prostotou. Na nebi jako pozadí, podél dvou drátů telegrafních, dvě ženy, dva zjevy, klouzaly se protivným směrem; jedna, oděna bíle a držící v ruce ratolesť olivovou, byla „dobrá novina“ — druhá, oděná smutečně a zakrývající si tvář, byla „zlá novina“. Rychlost fluida, lhostejná k radostem i k bolestem, unášela obě dvě k jich cíli. Umělec nalezl zde tedy jako Besnard prostředek, jak obejíti nesnáz, podav s u b j e k t i v n ý výklad vědecké skutečnosti, přeloživ fakt v cit, místo aby umíněně chtěl představiti vnějšek; a na této dráze vskutku jest rozumno hledati pro budoucnost.

Nejen jest přirozeno, že evoluce přivozuje tvorbu nových výrazů a jejich přeměnu v krásu, jak se vždy dělo, ale jest i povinností každého umělce vyhledávati tyto krásy pozorováním svojí doby. Nic není nižší a směšněji nemohoucné než tvrditi, že jest jen ohyzdnost v době, v níž žiješ. Lidé prostřední, lidé neschopní vyjadřovali vždy svoji lítost doby minulé a prohlašovali, že si hnusí dobu, v níž žijí, kdežto lidé silní a upřímní odkryli krásu ve všech dobách života, poněvadž život jest vždy plodný krásou a obnovuje neustále svoje divadla a sdružení svých výrazových forem. Jest velmi lehce možno, že výraz symbolů vědeckých jest velmi nesnadný po věcích zvyku poslouchajícího antickou mythologii, a tento nový jazyk nemůže býti nalezen v krátkém čase. Ale jest jisto, že umění malby na zdích jest odsouzeno k smrti, nevěnuje-li se do opravdy tomuto hledání, ano lze i říci, že i literatura schřadne, obmezí-li se na opakování sentimentální psychologie dramat a komedií lásky, místo aby snažila se úplně obnoviti tím, že si přizpůsobí básnické a ideologické živly vědní.

Zápas s tajemstvími hmoty má své Argonauty, čeká svého básníka a svého malíře. Chemie, elektřina, mechanika, okkultismus dávají motivy velikolepých barev, forem, divadel. Zde jsou doly umění příštího a tajemství stylu vlastního našemu věku. Věda od třiciti let, po dlouhé době aplikací průmyslových, nově se orientovala: pozměnila dogmatickou metafysiku, zničivši

postupnými objevy staré pojetí hmoty a došla nejen k tomu, že navrhuje metafysiku vědeckou theoriemi stavu zářivého (od Reichenbacha k Faradayovi a ke Crookesovi), ale také že navrhuje kriminologií a anthropologií nové pojetí zodpovědnosti a v důsledku společenské morálky. Jest tedy logické, připustiti, že tato morálka, tato filosofie, tato víra naleznou svůj převod figurami znakovými právě jako kdysi nalezla jej dogmata hellenská, orientální nebo křesťanská, inspirovavší tolik arciděl. Jinak kouzelná divadla elektřiny, chromatické vzácnosti chemie a spektroskopie, fantasmagorie okkultismu, mocnosti mechaniky umožňují řadu dekorů stejně krásných jako všecky dekory starých dob a které se mohou sloučiti s prostředky věčné přírody. Výraz stavu zářivého zdaž nezdá se, že jest ohlašován, připravován impressionismem, tím uměním obmezeným posud na obrazy, ale jehož technika bude moci prokázati umění malby na zdech nesmírných služeb?

Řeklo se, že orchestr objevil se ve světě, aby nahradil umírající fresku. Zdá se, že impressionism přinesl své nálezy, jen aby přispěl k obrodě umění dekorativného po století malby karakteristní a individualistní, kdy velcí dekoratéři byli velmi vzácní. Vědecký symbolism očekává stejně svého Miltona jako svého Tiepola a dostane se mu jich. Čeho bylo nejprve třeba, bylo, aby malba osvobodila se dosti od jha akademického, aby nabyla práva, vykliditi z uměleckého nebe staré bůžky a dáti tam zastkvěti se novým vílám. Dílo jako Besnardovo není posud než nápovědí a slibem, ale jest důležito, poněvadž dokazuje životnost principu. Uvolňuje dráhu budoucnosti, kterou se dají zajisté všichni mladí malíři, u nichž péče o techniku neničí lásku k všeobecným ideám a zálibu v nich, náklonnost k synthése, touhu vyjadřovati viditelné myšlenky.

Pro „Volné Směry“ napsal CAMILLE MAUCLAIR.
Z rukopisu přeložil F. X. ŠALDA.



ARNOŠT HOFBAUER.
■ STUDIE TYGRA. ■



JÓŽA UPRKA.
▪ VÁLENÍ. ▪



JÓŽA UPRKA.
V KOSTELE.



LAD. ŠALOUN.
■ ŽENA. ■



BOH. KAFKA.
NÁHROBEK.



JOSEF PLEČNIK.
■ INTERIEUR. ■



JOSEF PLEČNÍK.
■ INTERIEUR. ■



■ JOSEF PLEČNÍK. ■
Z VÝSTAVNÍHO INTERIEURU.



J. PLEČNÍK.
■ NÁČRT. ■



J. PLEČNÍK.
▪ NÁČRT. ▪



STAN. SUCHARDA
PODOBIZNY DĚTÍ.

CHARLES BAUDELAIRE.

CO JEST ROMANTISM? Málo kdo dá dnes tomuto slovu jeho skutečný a positivní smysl. Osmělí se však někdo tvrditi, že by celá generace jen tak beze vš.ho pustila se v dlouholetý boj o prapor, který není symbolem?

Vzpomeňme nedávných zmatků a uvidíme, proč na konec zbylo nemnoho romantiků: jen proto, že málokterý z nich se k romantismu propracoval; ale všichni hledali ho upřímně a otevřeně.

Ten neb onen omezil se jedině na volbu látky, nedostávalo se mu temperamentu jeho látce přiměřeného. — Jiní věříce v katolickou společnost, pokoušeli se ve svých dílech zachytiti katolicism. — Nazývati se romantikem a soustavně pohlížeti do minulosti, znamená tolik, jako si odporovati. — Tito zatracovali jménem romantismu Řeky a Římany: než ten, kdo sám jest romantikem, smí líčiti romantické Římany a Řeky. — Hesla o pravdě v umění a o lokálním zbarvení obloudila mnoho jiných. Realism existoval dávno před naší hlavní bitvou, a ostatně, komponovati tragedii nebo obraz pro Raoula Rochetta*) jest tolik, jako vystavovati se nebezpečí, že první namanuvší se vědátor, jenž zná více než Raoul Rochette, usvědčí vás ze lži.

*) Francouzský archeolog; př.

Romantism nezáleží právě ani ve volbě látky, ani v přesné pravdivosti, ale ve způsobu cítění.

Hledali ho zevně, kdežto lze jej nalézti jen uvnitř.

Mně jest romantism nejnovějším, nejdobovějším výrazem krásna.

Jest tolik druhů krásy, kolik jest obvyklých způsobů vyhledávati štěstí.*)

Filosofie pokroku podá tu jasný výklad; podobně jako bylo tolik ideálů, co mezi národy názorů o mravnosti, o lásce, o náboženství atd., rovněž tak nebude se romantism zakládati na dokonalém provedení, ale na pojetí odpovídajícím duševní náladě doby.

Jen z té příčiny, že mnozí podkládali jej řemeslné bezvadnosti, došlo na rokoko romantismu bez odporu ze všech nejsnesitelnější.

Především jest tudíž třeba obeznámiti se s obrazem přírody a se stavy člověka, jimiž umělci doby minulé pohrdali neb o nich nevěděli.

Kdo praví romantism, praví umění moderní — to jest intimita, duchovost, barva, touha po nekonečném, vyjádřené všemi prostředky, jimiž umění vládne.

Z toho vyplývá, že zeje patrný rozpor mezi romantismem a výtvory jeho předních vyznavačů.

Hraje-li barva nanejvýš důležitou roli v moderním umění, co na tom divného? Romantism, toť syn Severu, a Sever, toť kolorista; sny a feerie jsou dětmi mlhy. Anglie, vlast háravých koloristů, Flámsko, polovina Francie tonou v mlze; samy Benátky halí se oparem lagun. Co se dotýče malířů španělských, ti mají více smyslu pro barevné kontrasty, než pro barevnost.

Za to vystupuje Jih naturalisticky, neboť zde jest příroda tak krásnou, tak průzračnou, že člověk, nejsa znepokojován tužbami, nezná nic krásnějšího nad to co vidí: zde umění plein-airu a několik set mil severněji hluboké sny atelierů a výhledy obraznosti v šeré obzory pohroužené.

Jih jest brutální a positivní jako sochař ve svých nejvybroušenějších výtvorech: Sever trpící a neklidný ukájí se obrazností a sáhne-li k plastice, bude spíše malebnou než klassickou.

Byť byl Rafael sebe čistším, zůstane přece jen duchem materielným, usilujícím bez oddechu o důkladnost; ale ten chlap Rembrandt, toť mohutný idealista, jenž dovede vybaviti sny a záblesky nadpozemského. Onen zobrazuje tvary ve stavu nebývalém a panenském — Adama a Evu; tento však shazuje hadry před vašimi zraky a vypráví o lidských bědách.

Než Rembrandt není pouhým koloristou, ale malířem harmonií; jak nový vznikne tu efekt a romantism vžije se do srdcí, vystihne-li mocný kolorista naše city a naše nejdražší sny barvou přiléhající k sujetům!

*) Stendhal; aut.



J. PLEČNÍK. ▪ NÁČRT. ▪

O BARVĚ. Představme si krásný přírodní prostor, v němž vše se zelená, červená, vše víří a se mihotá v plné volnosti, kde všecky věci dle svého molekulárního složení rozmanitě zbarvené, pozměňované vteřinu od vteřiny sunoucím se stínem a světlem a zmítané vnitřní tepelnou činností trvají v ustavičném chvění, které rozehrává linie a dokonává zákon věčného a všeobecného pohybu. — Nesmírnost někdy modravá a často zelenavá prostírá se až ke končinám nebe; jest to moře.

Stromy jsou zelené, trávníky zelené, mechy zelené; zeleň vine se po pních, zelené jsou nezralé stonky; zeleň jest podstatou přírody, ježto zeleň druží se snadno ke všem ostatním tonům. Vyjma ke svým barvám základním, k žluti a modři; nicméně mluvím zde jen o tonech čistých. Neboť pravidlo toto neplatí pro koloristy vynikající, již znají zevrubně nauku o kontrapunktu. Co mne zaráží především jest, že všude — kukačky v trávnících, vlčí máky, papoušci atd. — červeň pěje slávu zeleně; čerň — vyskytá-li se — nula osamělá a bezvýznamná, uchází se o pomoc modře a červeně. Modř, to jest nebe, přerývají lehké bílé obláčky nebo šedé tlumy, které zjemňují její ponurou příkrost a když páry roční doby — v zimě nebo v létě — smývají, tlumí nebo pohlcují obrysy, podobá se příroda kostce, která roztáčena jsouc zvyšovanou rychlostí, zdá se nám býti šedou, ač zahrnuje v sobě barvy všecky.



J. PLEČNÍK. ▪ NÁČRT. ▪

Míza stoupá a jako směs prvků rozvíjí se v tony mísené; stromy, skály, granitové balvany zrcadlí se ve vodách a kladou v ně své reflexy; všecky předměty průzračné zachycují v přeletu světla barvy sousední i vzdálené. — Měrou, jak hvězda dne se rozptyluje, mění tony svou hodnotu, ale zachovávajíce vždy své sympathie a své přirozené odpory, vzájemnými ústupky setrvávají i nadále v souladu. Stíny zvolna se přesmykují a zatlačují před sebou nebo zhasínají tony podle toho, jak uzdá se světlu, jež samo se posunulo, opět je vyvolati. Vrhají si vstříc své reflexy a pozměňujíce své vlastnosti tím, že je kryjí glazurou vlastností průsvitných a přijatých, do nekonečna rozmnožují své melodické svazky a činí je snažšími. Klesá-li velká výheň do vod, rudé fanfary tryskají se všech stran; krvavá harmonie propuká na obzoru a zeleň bohatě se zardívá. Brzy však ohromné modré stíny zaplašují před sebou po řadě množství tonů oranžových a něžně růžovou červeň, které jsou jakousi vzdálenou a ztlumenou ozvěnou světla. Tato veliká symfonie dne, která jest věčnou variací symfonie včerejška, tento postup melodií, v němž rozmanitost plyne vždy z nekonečna, tato složitá hymna nazývá se barvou.

U barvy lze rozeznávati harmonii, melodii a kontrapunkt.

Chceme-li zkoumati podrobnost za podrob-



K. MYSLBEK.
■ STUDIE. ■

statě rozdílnou od modelace kreslířů, jichž obtíže omezují se do jisté míry na kopírování sádrového odlitku.

Barva jest tedy souzvuk dvou tonů. Ton chladný a ton teplý, v jichž protivě záleží veškera theorie, nelze stanoviti způsobem naprostým: trvají jen co do vztahu.

Lupa, toť oko koloristovo. Nemíním z toho uzavírati, že jest koloristovi dbáti zevrubného studia tonů místných na prostoru velice obmezeném — neboť připustí-li se, že každá molekula obdařena jest zvláštním tonem, musila by býti látka dělitelnou do nekonečna; a ostatně, ježto není umění než abstrakcí a obětí podrobností celku, jest důležito zabývati se především s massami. Chtěl jsem však ukázati, že kdyby tento případ byl možným, tony logicky kladené, byť bylo jich sebe více, mísily by se přirozeně podle zákona, který je ovládá.

Chemická příbuzenstva jsou důvodem, z něhož příroda nemůže se dopustiti chyb v uspořádání těchto tonů; neboť jí jsou forma a barva totéž.

ností na předmětě prostředního rozměru — na příklad, ruku ženy poněkud krevnatou, trochu hubenou a kůže velice jemné, uvidíme, že vládne dokonalá harmonie mezi zelení silných žil, které ji brázdí a zakrvavělými tony, které označují klouby; růžové nehty odrážejí se nápadně v prvém tlumu, jenž skládá se z tonů šedých a zahnědlých. Co se týče dlaně, tu jsou odděleny od sebe čáry života růžovější a nachovější soustavou zelenavých a modravých žil, které jimi probíhají. Studium téhož předmětu, provedené lupou, poskytne na kterémkoli místě, ať sebe menším, dokonalou harmonii tonů šedých, modrých, hnědých, zelených, oranžových a bílých, jež troška žlutě činí teplejšími — harmonie, která ve spojení se stíny dá modelaci koloristů, v pod-

Rovněž tak nemůže se jich dopustiti pravý kolorista; a vše jest mu dovoleno, protože zná vznik stupnice tonů, sílu tonu, výsledky směsí a celou nauku o kontrapunktu, a že lze mu touto vytvořiti harmonii z dvaceti rozmanitých červení.

To jest tak pravdivo, že kdyby si předsevzal kterýsi majitel antikolorista přemalovati své pozemky způsobesm nesmyslným a v soustavě barev ztřeštěných, hustý a průhledný nátěr ovzduší a znalecké oko Veronesovo vše by napravily a vytvořily na plátně celek uspokojující, bez pochyby konvenční, ale důsledný.

Tím se vysvětlí, jak paradoxním může býti kolorista ve svém způsobu vyjadřovati barvu a jak studium přírody často vede k výsledku od přírody zcela odlišnému.

Vzduch hraje tak velikou roli v theorii barvy, že by obdržel krajinář, namaloval-li by listí stromů tak, jak je vidí, ton falešný — se zřetelem k tomu, že jest mnohem menší vrstva vzduchová mezi divákem a obrazem nežli mezi divákem a přírodou.

Lži jsou ustavičně potřebny, i aby se dosáhlo klamu oka.

Harmonie jest základem nauky o barvě.

Melodie jest jednotnost v barvě, nebo-li barva hlavní.

Melodie vyžaduje závěrku; jest to celek, v němž všecky efekty směřují k jedinému efektu hlavnímu.

Takto zůstaví melodie v duchu hlubokou vzpomínku.

Většině našich mladých koloristů melodie chybí.

Vhodným způsobem přesvědčiti se, je-li obraz melodický, jest pozorovati jej z větší vzdálenosti, aby se nerozeznaly ani sujet, ani linie. Má již smysl, je-li melodickým a zaujal již své místo v pořadí vzpomínek.

Styl a cit v barvě plynou z výběru a výběr plyne z temperamentu.

Jsou tony veselé a zběsilé, zběsilé a smutné, bohaté a veselé, bohaté a smutné, všední a originelní.

Tak jest barva Veronesova klidnou a veselou. Barva Delacroixova bývá zhusta tesknou, a barva pana Catlina často hroznou.

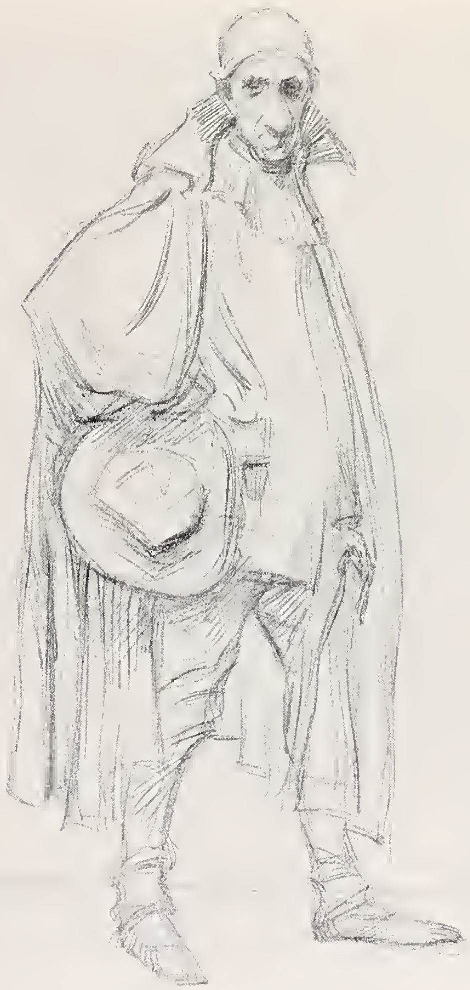
Měl jsem dlouho před svým oknem hospůdku natřenou zpola křiklavou zelení a červení, barev, které byly mým očím rozkošnou trýzní.

Nevím, zda nesestavil kterýsi kolorista řádně úplnou stupnici barev a pocitů, ale vzpomínám místa v Hoffmannovi, které mou myšlenku tlumočí dokonale a které zalíbí se všem, kdož milují přírodu opravdově: „Nejen ve snu a v lehkém blouznění, jež předchází spánku, ale i když ještě bdím, slyším-li hudbu, shledávám obdobu a intimní spojitost mezi barvami, zvuky a vůněmi. Zdá se mi, jakoby byly všecky tyto věci vyvolány týmž světelným paprskem a jakoby měly splynouti v podivuhodný koncert. Vůně měsíčků hnědavých a červených působí především magickým dojmem na mou osobu. Hrouží mne v hluboké snění a tu slyším jako v dáli vážné a hluboké zvuky oboje.“ *

Jest slyšeti často otázku, může-li býti týž člověk zároveň velkým koloristou i velkým kreslířem.

Ano a ne; neboť jsou rozmanité způsoby kresby.

Hodnota pouhého kreslíře záleží především v jemnosti, a tato jemnost vylučuje široký tah štět-



K. MYSLBEK.
▪ NÁČRT. ▪

* Kreisleriana.

ce: už známe takové šťastné tahy, a kolorista mající znázorniti přírodu barvou, ztratil by mnohdy více, kdyby těchto šťastných tahů nedbal, než kdyby usiloval o větší přísnost kresby.

Barva nevylučuje zajisté silné kresby, na příklad barva Veronesova, jenž pracuje v prvé řadě na celku a massami; ale ovšem kresbu detailu, obrys nepatrné partie, kde tah štětce pohltil by linii.

Záliba pro vzduch, volba sujetu v pohybu vyžadují užití linií plynných a zastřených.

Výluční kreslíři postupují cestou opačnou a přece obdobnou. Sledujíce a zachycujíce pozorně linii v jejím nejtajnějším zvlnění, nemají kdy, aby všímali si vzduchu a světla, to jest jeho účinků a dokonce snaží se jich neviděti, aby nezpronevěřili se zásadám své školy.

Přes to lze býti zároveň koloristou i kreslířem, ale v určitém smyslu. Podobně jako může býti kreslíř koloristou velkými massami, rovněž tak může býti kolorista kreslířem zevrubnou důsledností úhrnu linií; ale jedna z těchto vlastností zabírá vždy detail druhé.

Koloristé kreslí jako příroda; jich postavy zůstávají přirozeně neohraničené pro harmonický zápas barevných mass.

Výluční kreslíři jsou filosofy a těžitely quintessence.

Koloristé jsou epickými básníky.

Přeložil K. SVOBODA.



M. PODHAJSKÁ.
▪ NÁČRT. ▪

KRONIKA.

K NAŠIM POMĚRŮM V ARCHITEKTUŘE.

Konkurence na plány pro stavbu a přestavbu pražské radnice vyšla opětně na prázdno. Faktum, jež musí donutiti k přemýšlení každého, kdo má jen trochu zájmu o naše dnešní poměry umělecké. Již po druhé došlo ke konkurenci, k řešení úlohy, která svou důležitostí je schopna vyvolati nejvyšší zájem a vzbuditi kde jakou latentní sílu, a výsledek? Naše obyčejně tak sebevědomé technické kruhy netroufaly si říci: Zde jest projekt, či lépe řečeno, zde jest architekt-umělec schopný postaviti nám budovu nejen účelnou, ale i umělecky vskutku významnou, která by dle běžné fráse dokumentovala pro budoucnost naši kulturní úroveň, anebo raději (protože dokument naší kulturní průměrné úrovně dnešní nebyl by snad příliš žádoucí) byla nejvyšším stělesněním našich nejlepších snah a chtění.

Měli jsme až doposud se svými veřejnými budovami pramalé štěstí; bylo by pouhým sebeklamem, kdybychom si namlouvali, že ku př. naše musea znamenají umělecky mnoho nad průměr, kdybychom si zapírali, že celkový vzhled našeho moderního veleměsta jest po stránce esthetické na mnoze ubohý. A příčina tohoto zahanbujícího fakta? Souhrn všech sil i slabostí našich je tu příčinou, naše poměry s panujícími názory a smýšlením rozhodujících činitelů, obsazování našich úřadů — sestavování komisí a porot uměleckých, osobní ohledy a strannictví, opatrnictví i terrorismus, které v nich kvetou. A nejsou tu příčinou hlubší naše školy — špatná umělecká výchova? Tedy vše, co dává dohromady kulturní naše niveau? Říká se, že nemáme dosti hmotných prostředků na budovy nákladnější, na úpravu našich náměstí a ulic — ale tato omluva, třeba ne zcela lichá, nestačí přece tam, kde rozhoduje bystrost a rozhled súčastněných činitelů a v první řadě tvůrčí síla autora-architekta. Peníze nevyvolají k životu uměleckého díla, jako nevydupou knihkupci ze země dobrou literaturu — bez dobrých architektů-umělců je nemyslitelna architektura i za materielních podmínek daleko příznivějších.

Ale vraťme se ke svému případu. Velký tvůrčí duch se prý tedy neozval při radniční konkurenci, ale co je nápadnější, i účastenství bylo ku podivu slabé. Kde zůstala mladá generace? Proč se vyhnula příležitosti tak lákavé? Proč zúčastnila se tak spoře? Máme přece řadu učelišť, jež nám vychovávají mladé architekty; máme řadu let svoji českou techniku pražskou, máme architektonickou školu na um.-prům. škole, a třeba brněnská technika jako ústav příliš mladý v našem případě ještě nespadala do počtu, můžeme počítati i s odchovanci akademie vídeňské. Vadilo by snad jen to, že až dosud na pražské akademii umění architektonická škola schází? Vždyť tuším staří mistři, jejichž umělecké divy přežvykovala architektura po celé devatenácté století, nebyli ani absolventy akademie, ani techniky, ani um.-průmyslových škol. Vyučili se obyčejně svému řemeslu u mistra, jehož si vybrali sami z nejschopnějších, a dle míry schopností vlastních šli sami dál, a z architektů bez diplomu byli umělci. A tak ten, kdo vskutku nejvíc znamenal, stal se eo ipso učitelem své doby, a mezi žáky vynikli zase jen opravdu vyvolení.

V naší řádně spořádané době a nade vše řádně organisovaném školství je ovšem učitelem ten, koho ustanoví c. k. ministerstvo, a diplomy umožní na konec každému snaživému žáku ne sice tvořit nesmrtelná díla, ale stavět normální budovy vyhovující aspoň předpisům stavebního řádu. Zvykli jsme už dnes i v umění ptáti se ne po schopnostech, ale po vysvědčení a diplomu.

Naše technika diplomovala za léta svého trvání již hezkou řadu architektů, a oni nejsou nečinni: postavili nám Vinohrady, zastavují čile assanaci, budují nám novou Prahu. A kdo jiný nám projektuje ony kasárnické státní budovy humanní a p., nežli zase naši vlastní lidé sedící v dotyčných úřadech? Jaké chcete ještě jiné doklady o umělecké prostřednosti a nepostačitelnosti tohoto privilegovaného učeliště? „Po ovoci jejich poznáte je . . .“

Je pravda, máme ještě svoji školu umělecko-průmyslovou, a konstatovali jsme již několikráte radostně, co svěžího vzduchu, co nových popudů a myšlenek vnesla do naší stagnace, ať už v uměleckém průmyslu,

ať v dekorativní plastice, ať v architektuře. Neboť není to bezduchá donucovací pracovna, kde se dle předpisu kopírují vzorné předlohy, ale dílna stále živá, rušná a tvůrčí, kde se pojí zkušenost jedněch s energií a svěžestí druhých v hledání i v nalézání.

Ale z těch mladých a svěžích, kteří by měli chvatně se uchopit příležitosti a změřiti na velké úloze, seč jsou jich síly, kolik se súčastnilo dejme tomu právě radniční konkurence? Jaký je důvod jejich abstinence? Tažte se, a oni vám sami řeknou: Nač se namáhat, víme-li předem, že soudcové, v jichž rukou leží rozhodování o naší práci, nám nebudou a nechtějí rozumět, že nás odmítnou zásadně, už a priori? Co platno, když kruhy rozhodující — ať komise, úřady nebo korporace — ovládány jsou snahami tendenčními a mnohdy zájmy osobními?

Tato otázka soudcovská je dnes u nás nejakutnější, a jedna z těch, jež máme aspoň částečně ve své moci. Nemůžeme vydupati ze země tvůrčí talenty, ale můžeme se postarat, aby jich nikdo nedusil a nezadupával, a máme povinnost se ozvati, vidíme-li, že právě tam, kde má rozhodovati věc a nestranný názor, vládne zloba, strannickost a terror.

Snad zdají se tato slova příkrými, ale podepru je doklady, a jsem si vědom, že nemluvím jen za sebe nebo několik málo nespokojenců. I sbor nejoprávněnější k veřejné kontrole a korrektuře, jinak velice konservativní Spolek architektů a inženýrů, ozval se nejednou ostře v této otázce. Bohužel bývají to obyčejně zase zájmy a ohledy osobní, které každý ráznější protest již v zárodku zdusí.

Pánové, kteří jsou dnes u nás u vesla, jsou z té zhýčkané generace let sedmdesátých a osmdesátých, která rostla za tak neobyčejně výhodných podmínek v době, kdy jsme vítali každý talent s dychtivým nadšením — ale která časem příliš lehce uvěřila své vlastní neomylnosti a bohorovnosti a utlačuje nyní každou mladší a živější snahu. A přece, aby tak pp. Schulz, Hlávka, Roštlapil nebo Zítek vyhrabali ze starých desek plány i návrhy z dob svého mladého boje (návrhy, ne hotové práce vytříbené zkušeností a opravami při realisování) — a postavili je vedle prací, které jsou jim dnes předkládány k posouzení! Aby se tak súčastnili některé konkurence dnešní a jejich plány octly se v sousedství dejme tomu plánu arch. Hilberta právě z konkurence radniční! Pravíme směle — a platí to i o malířství a sochařství, ne jenom o architektuře — že produkce členů této generace měřena měřítkem dneška neobstojí vedle řady prací jmen mladších, jimž oni přece stále upírají definitivní uznání.

Tak tedy ani kritickou zdatnost, (která ovšem není vždy v přímém poměru se zdatností tvůrčí), nemůžeme pánům přiznati. Shodou okolností domohli se vynikajícího postavení společenského v našem uměleckém světě, ale na vysoké stanovisko umělecké se postaviti nedovedli. Jsou příliš úzkoprsí, nedýchá se jim dobře na vyšinách.

Pro doklady není nutno jíti daleko do minulosti. Je tu blázinec, representační dům a nejnověji radnice, kde opatrnictví i strannictví jury a stálé ohledy na vyšší přání vyvolaly oprávněnou nespokojenost na všech stranách. V poslední době vyskytl se též případ nad jiné charakteristický, o němž stala se již ve „V. S." svého času zmínka. Při udílení Turkova cestovního stipendia pro architekty šlo o to, zamítnouti dokonale kvalifikovaného mladého architekta, absolventa um.-prům. školy; městská rada po dvakráte návrh na zamítnutí vrátila — ale po třetí podlehla rozhodující komise přece neslýchanému terroru svého předsedy, vládního rady J. Schulze, a usnesla se, aby žadatel byl odmítnut a vypsána nová konkurence. — To je příklad jeden; ale vliv této terrorisující tvrdošíjnosti opakuje se u nás od případu k případu a vždy stejně urputně, v museu zemském, v museu uměl.-průmyslovém, ve všech porotách — a dnes ví každý mladý architekt už předem s naprostou jistotou, že o tuto urputnou skálu rozbije se jeho snaha tím jistěji, čím je původnější a upřímnější, čím je vzdálenější staré rutiny a bližší modernímu cítění.

P. vládní rada Schulz je ostatně důsledný; a přeložte si zásady, kterými se řídí jako juror, v praxi učitelskou, a uvažte, co tam znamená methoda terroristická, nepřítelkyně každé samostatnější tvorby a udupávající v zárodku každou individualitu — a počítejte, kolik vlivu vykonává při své energii a mocném několikanásobném postavení! Znásobte si jeden takový případ a jednoho toho činitele — a vysvětlíte si aspoň částečně smutný stav věcí, který jsme konstatovali na počátku tohoto článku.

Příčin je více a snad i vnitřnějších — tato je aspoň jedna z nejnápadnějších a co v našem případě nejvíce váží — z odstranitelných časem. Symptomy však ukazují, že k reformám je opravdu nejvyšší čas, nemáme-li utrpěti v celém kulturním a uměleckém svém životě ztrát neodčinitelných.

EM. SUŠICKÝ.

VÝSTAVY.

Při jarním saloně „Société nationale des Beaux-Arts“ konstatuje znova všecka lepší kritika, co bylo konstatováno již tolikrát: že pro vlastní umělecký rozvoj, pro logiku tvorby a hledání uměleckého má tento salon význam pramalý. To jest snad patrnější letos než jindy — ačkoliv, nebo lépe: protože přinesl salon několik děl opravdu velikých a hlubokých: právě proto cítí se trapně, že průměrem vítězí všude vyzkoušená macha a že opravdu mladé a tvůrčí hodnoty nedostávají se nikde ke slovu. Salon uzavírá se stále více talentům, jichž jméno nemá posud ražbu a zvuk officielní, a stále víc náleží ne výtvarným umělcům, opravdovým a čistým malířským talentům, nýbrž chytrým a vypočítavým režiserům plátnem a štětcem.

Jednotlivé vrcholné a charakteristické body v celkové elegantně klamavé plochosti jsou: kollekce zemřelého melancholického poety krajináře Cazina; Rodinova busta Eugena Guillauma a dvě figury veliké krásy a síly; portrét Eugena Carrièrea se všemi přednostmi tohoto velikého visionáře štětcem; Denisovo „Vinné loubí“; Willetteova rozkošná, životem se chvějící strana z montmartrské básně rozkoše a utrpení, „Parce Domine“.

Albert Besnard vystavuje celkovou skizzu stropu a provedení fragmentu — Apollon a Hodiny — pro „Comédie Française“, práce dojista oslňující — více říci jest zatím těžko. Dobré kvality mají práce Rollovy, Lhermitteovy, Luciena Simona („Večírek v atelieru“), Prouvého; pln šťastné inspirace jest haut-relief Alexandra Charpentiera, „Šťastná rodina“. „High life“ malují nepolepšitelně elegantně a studeně Boldini a La Gandara; La Touche sklouzl také již na tuto hladkou plochu; Caro Delvailles snad se zachrání. Kus větší touhy ukazuje tentokrát Jean Béraud. Za opravdovější snahu zasluhují zmínky ještě Agache, François Guiguet, Morisset a Hochard; Henri a Marie Duhemovi, Cottet, André Dauchez a v tomto saloně zvláště Sidaner rozšiřují neustále svoji visi a dobývají se k hlubším složkám charakterovým. Z řady umělců vystavujících obyčejně mezi „Indépendanty“ mohl by vniknouti do Salonu přítok nových sil, ale dvéře jeho jsou pro ně velmi úzce pootevřeny. Vystavují tu z nich sice Charles Guérin, Jules Flandrin, Émile Bernard, Theod. Milcendeau, Marcel Fournier, A. Barbier, Lottin a j. mnohý zajímavý kus, ale nevystupují dosti soustředeně.

Celkem převládá a vítězí rys pohodlí a spokojenosti sebou samým. Jest cítiti, že ustrnuli i lidé, slibující před nedávnem často ještě velmi pěkný rozvoj. Objev, který někdo učiní, bývá vykořisťován hned jinými, rozšlapáván, vulgarisován a tak zabíjen. Vítězí na konec — alespoň před širokým obecenstvem a žurnalistikou — hladká macha, která si dovede vésti se spokojenou, hotově se tvářící povrchností.

*

V galerii Georges Petit měla v březnu a dubnu výstavu „Société nouvelle“, umělecké sdružení, které jsme hostili ve svém pavilloně na podzim před třemi roky. „Société nouvelle“ jest jakousi akademií, uzavřenou společností, která připouští nové členy jen po smrti členů starých a to volbou. Odtud jakýsi uzavřený charakter jejich výstav, které mají stále pěknou uměleckou úroveň. Na letošní výstavě stáli v popředí zájmu velmi dobrými pracemi Henri Martin, který vystupoval tentokrát jako velmi delikátní krajinář, Walter Gay, Brangwyn a Claus a zvláště Baertsoen a Zuloaga; Vail podal řadu harmonií benátských; Ulmann měl velmi verví pohledy na nádraží; René Ménard divadla kouzelně féerická, na nichž spočinul jakoby odlesk jiného světa; Simon podal plnozvuké tóny a lásku krásné hmoty; Deljean byl zajímavým v osobním hledání výrazu pro nervosní moderní krásu; paletta Dauchezova obohatila se tóny světla a radosti; Cottet podal studie nahot velmi osobního pojetí a akcentu; Henri Duhem flámské kanály velmi jemně cítěné; Le Sidaner seskupil v panneau krajiny, které skládají na odstup vybranou harmonii topasu, azuru a smaragdu a které pozorovány z blízka a každá pro sebe působí kouzlem intimním, vlastním jen jemu. Jako hosté vystoupili první hrnčíř dnešní doby, Delaherche, a první sochař její, Rodin.

*

Z menších výstav presentovala se velmi pěkně umělecky v galerii Barbazangesské výstava Angličana Williama Nicholsona, jehož barevné dřevoryty portrétové právem mají renommé evropské, pak zvláště výstava mladšího sochaře francouzského, Emila Bourdelle v gallerii Hébrardově. Bourdelle jest právem vedle Maillola největší nadějí mladé francouzské generace. Výstava jeho ukázala, že jest na postupu, vášnivý hledatel nových cest, nové

silné neotřelé vibrace, vášnivého rytmu a charakterného výrazu.

*

Výstava „Německého uměleckého spolku" byla otevřena v nové budově Berlínské „Secesse" proslovením hraběte Kalckreutha. Budova působí distingovaně: zdá se, jakoby nechtěla vystupovat v popředí a jakoby chtěla soustředit celou pozornost na vystavované obrazy. Světlo jest dobré, rozdělení prostoru přehledné. Výstava působí dojmem uzavřeným a jednotným, dojmem opravdové a ušlechtilé uměleckosti. Dojem ten byl ovšem vykoupen obětováním mnohých a mnohých prací; jury byla přísna do krajnosti a proslýchá se, že odmítla přes 1200 děl. Větší kollekce mají tu Klimt, Ludwig von Hofmann a Ferdinand Hodler.

*

Salon des Artistes Indépendants. „Společnost neodvislých umělců" uspořádala letos svoji jednadvacátou výstavu, v mnohém směru pozoruhodnou. Kus historie francouzského i evropského umění výtvarného leží mezi výstavou touto a výstavou první, která byla otevřena v prosinci 1884 v bídném pavilonĕ v Champs-Elysées; účastnilo se jí dohromady 280 obrazů, kreseb a medaillí, jichž autory byli mimo jiné Redon, Guillaumin, Carabin, Signac, Cross, Angrand, Schuffenecker, Valtat, Valton, Pipard, Seurat; letošní katalog zaznamenává 4269 děl, mezi nimi ovšem nejedno nedorozumění nebo fumisterii, poněvadž absolutní svoboda jest principem tohoto sdružení a není censury, ale také celou řadu děl ne vysezených a vypiplaných, nýbrž stvořených z opravdové umělecké inspirace, zažehlých jiskrou opravdového nebeského ohně, vášnivě a krajně malířských.

Letošní výstava má zvláštní ještě význam dvěma retrospektivami, kterými se poklonila dvěma velikým iniciatorům moderního malířství, dvěma velikým mistrům, kteří padli v půli cestě „pokryti prachem a krví boje, ne však jeho slávou", jak zpívá básník: Vincentovi van Gogh a Georgi Seuratovi. Oba mistři za života pronásledovaní urážkami a sarkasmy prostřednosti a surového pedantismu, působí dnes ku podivu samozřejmě a hluboce, křišťálově čistě jako poctiví a charakterní umělci: divákovi jest těžko vmysliti se, že před těmito díly mohli se kritikové a diváci zapřádat do prázdných, scholastických tlachů esthetických; díla ta podmaňují si opravdu každou duši mající smysl pro vášeň oka nebo ušlechtilou noblessu stylovou.

Van Gogh jest exaltovanec barvy a světla; miluje zjednodušenou modelaci, pracuje čistým tónem; Delacroix a Daumier, Monticelli a Manet jsou mistři, z nichž vyšel. V mnohém se stýká s Cézannem při naprosto jiném temperamentu i výrazových prostředcích. Namaloval kusy, které jsou z nejmohutnějších a nejryzejších obrazů moderní doby: obrazy zvláště plné a bohaté práce, dravého lesku koloristického, bohaté organisace hmoty.

Georges Seurat byl veliký intellekt, duch veliké a přísné noblessy. Zatím co malířství topilo se v empirii malých náhod a literární pravdy, cítil potřebu přemýšleti, analysovati, skládati; proto nejmenší sujet u něho jest povznesen pýchou myšlenkovou ve styl. Je to interpret reality a milenec hmoty přetavené zákonem a myšlenkovou pýchou. Myslitel byl u Seurata doplňován vědeckým vášnivcem, který methodicky a soustavně vypracovával svoji techniku — techniku, jejíž objevy zajímaly Fantina-Latoura i Pissarra a jíž zúročili mnohým a mnohým způsobem mnozí nejlepší umělci dneška. Z rodiny jeho nalézají se tu a čestně se presentují: Paul Signac, Cross, Luce a Théo van Rysselberghe, vesměs umělci krásného jména.

Jinak lze pozorovati, že impressionismus, když byl vykonal svoji úlohu a zúrodnil celé moderní malířství, jest opouštěn. Nejlepší umělci nové generace hledají mimo inpressionismus. Neplatí to jen o hotových již mistrech jako jsou Maurice Dénis a Séruzier. Dufrénoy a Lacoste ustavují zvolna bez církevnického separatismu a scholastiky, přirozeným vývojem, novou francouzskou školu, která zachází šetrněji s látkou i se sítnicí než s nimi zacházel impressionismus, v níž sladká lyrická něha nabývá práva vedle útočné křepkosti, melodie vedle symfonie, v níž intimní snivost mísí se s barevnou radostností a v níž vedle zraku berou se v počet pro synthésu uměleckou i myšlenka a srdce.

Nad jinou skupinou vznáší se božstvo Ingresovo: neo-ingrismus jest dokonce heslem některých skupin, purismus linie touhou řady umělců: Séruzier vrací se ke kanonům egyptským. Matisse, jeden z největších talentů soudobých, prochází vědomě pointillistickou methodou. Matisse připomíná tentokrát Cézanna, ale jest nervosním a městsky raffinovaným vedle tohoto malíře-sedláka.

Rozkošným zdravým talentem, který hledá klid a sílu života v krásných upřímných jaksi gestech, prostou souvislost věcí, sklad a účelnou organisaci života, jest Manguin, jeden z nejzdravějších koloristů reality.

Hluboký, skromný a dobře zakotvený talent objevuje podruhé již mezi Indépendanty Mme Slavona, malířka veliké budoucnosti. Talent její jest trochu severní a uzavřený v pozorování i v lásce. Zná staré mistry, ale přes to nebo

právě proto jest velmi osobní a moderní. Její zátiší jsou plna života, životnější než dramatické komposice mnohého současného malíře: tak pozornou duší maluje. Její peří na klobouce žije jakoby bylo na ptáku, a arabeska stínu pod boou jakoby se vlnila životem mrtvého zvířete. Nejprostší předměty, plody, květiny, klobouky, dostávají u ní cosi tajemně důvěrného.

Bouche jest malířem radosti a rozkoše slunečné zatápějící příbytky; otevírá jim dokořán, trochu barbarsky okna. Z jeho obrazů cítit, jak miluje život a chutná světlo, krásné porovaté a horké světlo s tóny oranžovými a citronovými. Dýšete slunce obsažené v jeho plodech a v jeho růžích; jeho obrazy jsou žhavé; cítit u něho, jak malba jest barevným varem v atmosféře.

Impressionismus Rusa Mikuláše Tarchova jest plný šílené odvahy a přece v jádře harmonický a učleněný v krásný, rytmický organismus.

Z nejmladších ne zcela vykvašených posud zasluhují zmínky Pierre Hepp, Derain, Marquet a zvláště exotik Girieud: práce jejich jsou vesměs sliby zpola již naplněnými.

*

Kupkovu výstavu pořádá ve dnech 6—28. srpna v Kolíně literárně-vzdělávací sdružení mládeže „Neruda". Bude to prvá souborná výstava Kupkova vůbec a obsahovati bude na 100 kreseb a 50 maleb olejových. Po dobu trvání výstavy projektovány jsou přednášky F. V. Krejčího a Arne Nováka.

ZPRÁVY A POZNÁMKY.

O nové malbě vyslovuje se jeden z nejlepších mladých kritiků francouzských, Marius-Ary Leblond takto:

„Po dlouhou dobu kritika nejvíce intelligentní neustále opakovala malířům: „Nechte školy, studujte přírodu na venku, pozorujte, jak hýbe se život v ulicích" a četlo se vždy mezi řádky, i když to nebylo vysloveno: „To stačí." Byl to zvyk chození za školu povýšený na princip. Zajisté, bylo to také nejdůležitější, co se mělo říci v letech mezi 1880 a 1890, když ve chvíli, kdy všecko se reorganisovalo pod třetí Republikou, Universita a Škola krásných umění se upevňovaly na svých základech z tuhého zdiva, autoritářské, tyranské, privilegované: proto velmi logicky umělečtí kritikové této doby byli především stoupenci svobody a mezi nimi autor „Zavřeného". (Míněn Gustav Geffroy. Pozn. redakce.)

Ale dnes začíná to nepostačovat. Zajisté vždy bude hlavním, pozorovati život; a mluveno povšechně, jest lépe býti autodidaktem a nebýti nikdy ve škole — zvláště jsou-li professoři nejen mediokrity, ale i nepoctiví akademikové, kteří přijímají plat a nebývají ani přítomni v hodinách vyučovacích — než navštěvovati horlivě školu a neviděti nic mimo ni. Ale přes to jest cenné, naučiti se psáti, naučiti se grammatice, pravopisu a základním pravidlům skladby. Člověk se vyhne neplodnému tápání, a není-li mnoho malířů šťastně nadaných, ano do jisté míry dnešní umění než tápajícími a tápáním, jest to proto, že jest mnoho anarchie v uměleckém prostředí.

Mladí malíři nechtějí přijímati žádné vyučování, nechtějí se podrobiti žádné úvodní disciplině; nebo jiní zase myslí, že navazují a zachycují tradici, protože se připínají k jednomu nebo ke dvěma starým mistrům — k Poussinovi nebo k Ingresovi, ke Corotovi nebo k Manetovi — kteří se jim zalíbili nějakým příbuzenstvím, aniž pozorují, že nikdo nepochopí Poussina, kdo nezná dobře celé XVII. století pojímajíc v to Mignarda, že nelze míti prospěch z Ingresa, nestuduješ-li stejně jako jeho Delacroixa.

Nejen úplná pravda — ve své relativě — vyplývá z každé tradice v její složitosti, ale pravda každého díla, vzata sama o sobě, jest v celku děl, které jsou mu vrstevnické.

Co jest třeba vyčítati dnešním malířům, jest výlučná znalost jednoho nebo dvou mistrů, tedy jejich nevědomost a následkem toho jejich výlučnictví a jejich intransigeance — která je vede jmenovitě k soustavnému pomlouvání kollegů, kteří pracují v jiném smyslu než oni. A vedle této nevědomosti jiná lenivost, kterou ozdobují jménem „nedůvěry k literatuře" — literatura neškodila nikdy než těm, kteří jí nedovedli pochopiti — naprostý nedostatek obecné kultury, úplné zneuznávání arciděl ostatních umění, duch rutinérský. Jako mnoho spisovatelů má strach pohleděti na obraz, tak oni nechtějí čísti z komické bázně, že by se stali „literárními".

Odtud beznervná chudoba, bezvýznamnost, slabost, nedostatek šířky a povznesení současné malby."

Slova, která stojí opravdu za přemýšlení. A nejen malířům: i literátům, poněvadž o nich platí, alespoň u nás, stejně a snad v širším ještě smyslu.

*

Vídeňská „Zeit" přinesla 22. června ve feuilletoně Mutherovu stať Pražská moderní galerie, plnou attického vtipu, který není prost opravdové umělecké moudrosti. Poněvadž české listy, které se statí obíraly, všimly si jen jedné poloviny Mutherova článku — poloviny, kde říká pravdu svým drahým bratřím německým — poloviny, která se jim hodila do krámu — a přehlédli polovinu druhou, kde se dostává výprasku de facto jim za neumělecká kocourkovská stanoviska, která hájily proti nám právě v otázkách souvisících se zřízením gallerie, věnujeme zde

pozornost hlavně této odiosní, umlčované části článku Mutherova.

Jak známo, byli jsme před třemi roky neslušně napadáni částí české žurnalistiky proto, že jsme žádali, aby pro galerii byla zakupována vedle umělecky cenných děl domácích i významná a směrodatná díla cizí, cizí umělecká díla, vrcholná naší době a typicky ji ovládající. Řekli jsme při tom, že galerie nesmí býti nakupeným skladištěm domácího zboží, které se kupuje z lokálního patriotismu, že nesmí býti institucí na podporu hodných domácích umělečků, nýbrž vysokou školou vkusu, živou uměleckou lekcí, ostruhou a vzpruhou domácí tvorbě, místem, kde promluví k člověku v pochybách vždy radostný a pevný hlas nepochybného charakterného umění, nejvyššího umění naší doby.

Nuže, toto naše stanovisko, pro něž byli jsme pranýřováni, zaujal ve svém feuilletoně i Muther, a celý jeho feuilleton má jeden leitmotiv: Caveant consules! Co jsem posud viděl, opravňuje k smutným prognosám. Jste bližší uměleckému škandálu než tušíte. A z instituce, která má otevírati dráhy budoucnosti, může se vaše galerie velmi snadno zvrhnouti v barrikádu braku, který je zatarasí! Toto nebezpečí jest tu předvídáno a varovně vysloveno jak pro českou, tak pro německou sekci.

„Jakou úlohu má řešit moderní galerie? Budiž vzpomenuto události, která se odehrála v Drážďanech. Drážďanští sochaři hnali útokem na zasloužilého ředitele Albertina, Georga Treue. Obviňovali jej, že na místo aby podporoval umění drážďanské, přeje umění cizozemskému. Co mají v drážďanském museu dělat Meunier a Rodin? Treu' odpověděl, že museum nemůže býti podpůrným ústavem. Ředitel ovšem jest zavázán, zabezpečiti si taková domácí díla, která, kdyby později scházela, znamenala by dějinnou mezeru, ale stejně nutno jest, odmítnouti bezvýznamné prostřední zboží a na místo toho starati se, aby zde byla díla, která, byť i nevznikla v Drážďanech, nýbrž v Paříži a Brusselu, pro všecky časy mohou udržovati bdělým smysl pro pravé velké umění. Těmito hledisky řídí se odtud ředitelé moderních galerií. Přirozeně všímají si domácí produkce. Neboť galerie má jen tehdy místní kolorit, když vykazuje nejlepší, co se v zemi tvoří."

„Ale na druhé straně počítá se také s uměním ciziny, pokud jest dobré. Neboť taková klassická díla mají význam měr hodnotových. Nemůže býti nebezpečí, aby byl Anton von Werner pokládán za malíře, připomíná-li Courbet nebo Manet na blízku visící, co jest kultivované malířství. Pan von Tschudi přetvořil tak Národní galerii berlínskou, která před tím jen kazila vkus. Do Kodaňské galerie přišla, díky štědrosti sládka Jakobsena, francouzská kollekce, jejíž blahodárný vliv lze jasně poznati v každé výstavě moderního dánského malířství. Ve vídeňské moderní galerii jest spojeno s Rakušany několik vůdčích mistrů umění cizího. A také při pražské galerii není puštěno se zřetele toto hledisko. Neboť když byl vyložen v stanovách pojem „domácího", stojí dále: „Není zásadně vyloučeno, aby nebyla získávána také díla nedomácích umělců, souvisí-li jich působení s domácím uměním nebo je-li pro ně vzorem." Tak stojí to na papíře. Theorie jest výborná. Jak vedou si však ve skutečnosti?"

„Jak tedy nemůže tomu v pražském museu ani jinak být, byl jsem za své návštěvy v galerii sám se sluhou. Nejprve byl v nedbalkách. Pak oblékl svoji livrej stříbrem oprýmkovanou a stal se státním úředníkem. Vzácná příležitost, moci si pohovořiti s člověkem, učinila jej sdílným, a on mne zpravil: „Hleďte, pane, zde jsou zasedací sály. Na jedné straně jest sál pro české pány, na druhé straně pro pány německé. Obrazy věšíme však dohromady. Ale od koho jest který, můžete přes to lehce poznati, stačí jen, když dáte pozor: Stojí-li kde napřed český podpis, jest český, stojí-li vzadu, jest obraz německý." Toto poučení bylo mně nadevše cenné, neboť s uměleckými jmény jest to v Praze choulostivé. Jména jako Kubín, Lebiedzki a Orlik působí na vzdálenějšího pozorovatele česky, jména jako Jenewein, Knüpfer a Böttinger působí německy. Jak bych byl blamován, kdybych sveden zvukem byl smísil příslušníky obojího tábora. Český podpis, který v prvním případě stojí v zadu, v druhém případě napřed, poučuje cizince, že má viděti v nositelích jmen zdánlivě českých Němce, v nositelích jmen zdánlivě německých Čechy."

„O vyhozené peníze rozdělili se bratrsky. Jak známo, daroval císař dva milliony korun. 80.000 může se vydati ročně. Vzhledem k okolnosti, že Němci — Arijci nejsou všichni — tvoří asi třetinu obyvatelstva Čech, smějí Češi utratiti dvě třetiny, Němci třetinu. Tam 50.000, zde 25.000 korun, zajisté zcela slušný fond. Jak se ho užívá?"

„Přirozeně byla by kritika toho, co jest posud vykonáno, laciná. Celá řada českých umělců mohla by býti vypočtena, kterých marně hledáte. Ale páni z kuratoria znají jména ta stejně dobře jako já a budou dbáti sami, aby mezery byly vyplněny. V německé sekci jest od některých umělců, ku příkladu od Jettmara a Orlika, nepoměrně mnoho věcí. Ale pánové neměli pro chvíli zajisté dosti jiného k disposici a vyplnili provisorně prostor věcmi, které byly právě po ruce. Povážlivější jest již, že v německém oddělení vůbec

tolik bezcenného braku se roztahuje. Také že česká strana nečekala, až bude moci dostati od Úprky něco dobrého, nýbrž přiměla jej k zhotovení chabé kopie jeho vídeňského triptychu, bylo zlé ukvapení. Ale na takových jednotlivostech, zdá se mně, v jádře nic nezáleží. Jest také marné lásky snažení, když se listy potírají pro skutečnost, že Češi přijetím Úprky v Hroznové Lhotě narozeného, Němci přijetím Amesedera v Černovicích rozeného prý porušili stanovy. Nikoli, stanovy nedávají podle passu výše citovaného příčiny k zeměpisným tahanicím. A v respektování tohoto passu, zdá se mně vůbec, leží jedině spása. Má-li býti galerii souzena budoucnost, požehnaná budoucnost, nesmí býti puštěny se zřetele pro malichernou okresní politiku veliké úkoly umělecké sbírky."

„Neboť co znamená, poctivě mluveno, celé české umění? Když jsem naposledy večer přijel do Prahy, byl, zdá se mi, svátek. Lidé v barbarském nastrojení táhli ulicemi, šermujíce ve vzduchu holemi. Čas po čase stanuli a volali bez rozumné příčiny na zdar. Myslil jsem si, že přece není nic snadného darovati umění lidu, jehož štěstí záleží v tom, že náhle nesmyslně řve na zdar. A vskutku jest to, čemu se říká české umění, dívkou z ciziny. Kdož dříve zůstali v zemi — viz Manesa — zemřeli hladem. Kdož došli ctí — viz Čermáka a Brožíka, Hynaise a Marolda — ztrávili buď celý život nebo nejdelší jeho čas v cizině. Teprve nejnověji vyrostl v samé zemi kmen statných umělců. Jsou to lidé z „Manesa": Kotěra, Sucharda a Bílek, Preisler, Hudeček, Slavíček, Švabinský a ostatní, kterých si bylo tak všímnuto na vídeňských, düsseldorfských a berlínských výstavách pro jejich cíle vědomé vystupování. Ale právě tito členové sdružení Manesova neděkují za svůj úspěch snaze, vypěstovati uměle české národní umění. Jsou, pokud je znám, s Edmondem Aboutem názoru: „Il ne suffit pas qu'un art soit national, il faut aussi qu'il soit artiste." Vycházeje z této myšlenky snažil se „Manes" v Praze působiti podobně jako Secesse ve Vídni. Volal na svoje výstavy velké cizince do země. Stvořil si ve „Volných Směrech" časopis, který nemluví jen o tom, co dovedou Čechové, také o onom ještě lepším, co vzniká v Evropě. Hledati cítění s vůdčími duchy, umění posud nehoblované tříbiti stykem s uměním kultivovanějším, to byl programm „Manesův" a v tomto programmu jest také, jak myslím, dán směr, kterým se má spravovati galerie.

„Jak lehce může zesprostnout umění některé země, uzavírá-li se mezi čínské zdi, zažilo se ve Vídni. Co znamenají před vystoupením Secesse výstavy Künstlerhausu, k nimž připouštělo společenstvo z bázně před cizí konkurencí jen trhové zboží zhotovované doma! Stejně tak žalostně může se zvrhnouti moderní galerie v Praze, bude-li košík s chlebem stavěn nad idealismus, nabudou-li hmotné zájmy vrchu nad zájmy čistě uměleckými. Jak to chodí, známe. Kuratorium, které záleží z nejdisparatnějších živlů, rozhoduje o koupi. Pan X, který mnoho neznamená, nabídne obraz. Nepotřebují ho sice, ale jeho posavadní život, jeho protekce a konnexe činí jej hodným podpory, povzbuzení. Praecedenční případ dává p. Y, který vůbec nic neumí, právo, obrátiti se na kuratorium s vědomím anch' io sono pittore. Jest těžko odmítnouti jej, a netrvá dlouho a ze sbírky, která měla býti „živým, nikdy nevysychajícím pramenem povzbuzení"*) stal se ústav pro zaopatření ve stáří, institut podpůrný jako galerie uměleckých spolků, které v německých městech provincijních tak pustě, bezúčelně živoří. Možnost toho jest, váženi čeští vrstevníci, po tom, co jsem viděl, bližší, než se vám zdá. Kdo mrvu sbírá, nesmí se diviti, má-li na konec mrviště a ne uměleckou sbírku. Avšak k lidem z „Manesa", pokud mají nejen sedadlo, nýbrž také skutečný hlas v kuratoriu, chovám důvěru, že zkázu ještě v čas odvrátí."

Snad nebude přeslechnut tento varovný hlas, kde byl ukřičen hlas náš, ač hájil totéž, co hájí dnes Muther, a týmiž důvody.

*

V „Les Arts de la Vie" protestuje se proti postavení pomníku zemřelému sochaři a malíři francouzskému, Jeanu Leonu Gérômeovi, „jedné z největších veličin umění oficielního ve všem, co tento název nese obmezeného, reakčního, zhoubného". Ukazuje se, že jest to profanaci Louvru, stavěti této mediokritě sochu v sousedství Rembrandtově, Leonarda da Vinci, Titiana a Velazqueza, Michelangela, Goujona, Houdona a Carpeauxa. Velmi vtipně charakterisuje se v tomto článku jeho busta Sary Bernhardtové jako „synthetický výraz rozplývavého bonbonu".

*

V malém městečku v saragosském kraji, byl nalezen neznámý obraz Goyův veliké ceny, portrét hraběnky de Burata, která se proslavila hrdinstvím v bojích Španělska proti Napoleonovi r. 1809 a jest malována ve válečné výzbroji.

*

Uměním ve škole zabývá se Dr. Galtier-Boissière v „Les Arts de la Vie". Zvláštní tiskové družstvo pro vyučovací prostředky

*) Z řečí ministra dra Hartla při otevření galerie.

uspořádalo totiž u příležitosti svého sjezdu výstavu tomuto předmětu určenou. Jde o to, aby se zjednala náprava v oboru ohroženém zištnými nakladately, aby se vymýtily ze škol všelijaké nestvůrné škváry, které mají přispívati k výchově děcka, tříbiti jeho krasocit, jež však jej nejdříve kazí.

Pisatel statě ohražuje se především proti obvyklému způsobu rozeznávati dvojí umění: jedno s malým „u“ pro mládež a druhé s velkým „U“ pro dospělé. Zcela správně, neboť umění jest jen jedno, to jest, buď umělecké dílo uchovává si své vlastnosti jak pro malé, tak pro velké, anebo nemá vůbec žádných, a to, co se vydává za umění pro školu, není než nevkusná spekulace; může-li tu býti nějakých ohledů, budou se vztahovati jen k zvláštní povaze umění, které by příslušelo zvláštní povaze a schopnostem dítek, což vyžaduje nejen velké obezřelosti se strany umělcovy, ale již příbuzné disposice duševní. Proto také připouštějí se zprvu výjevy prosté, výjevy z přírody. Postupně pak lze voliti složitější a duchovější. Dr. Galtier-Boissière uvažuje o věci se tří hledisek:

V prvé řadě dlužno míti na zřeteli dekoraci stěn, slušnou výzdobu síně. Zá vlastní předlohy a příklady k uměleckému vyučování žádá výhradně fotografické reprodukce. Posléze doporučuje pečlivý výběr a přísnost v úpravě klassiků a knih určených za dary.

Hlavní zásadou při výzdobě místnosti školní budiž novost, střídání, změna obrazů. Výtka, že by se tím pozornost rozptylovala, vyvrací se námitkou, že síň vyučovací třeba učiniti na prvém místě příjemnou, útulnou. Obrazy samy nechť jsou dostatečných rozměrů a provedeny tak, aby linie působily rázovitě a barvy nečetné a široce kladené mluvily k smyslům jasně. Předmět zůstává zde podružným, rozhodovati má jen princip dekorativnosti. Věc není ovšem tak jednoduchá, jak by se zdálo. Poutavost předmětu hraje právě v útlém věku důležitou úlohu a nelze jí pomíjeti.

Upozorňuje se na zdařilé litografie Rivièreovy, známé i u nás z minulé naší výstavy spolkové, kromě toho práce slč. Dufau a Nélatonovy, obrazy prováděné společně Moreauem, Auriolem a Rivièrem. Před obsahem přeplněným, příliš nápadně kupeným, se varuje.

Nerozhodnut jest dosud spor, je-li fotografická reprodukce vskutku nejvhodnějším prostředkem a vzorem při vyučování, neboť má i své stinné stránky. V Německu nesoudí tak příznivě, v prvé řadě Lichtwarck. Ostatně dnes dospěla i barevná reprodukce tak daleko, že jí možno dáti přednost před bezbarvou fotografií, neboť kresba, modelace vystupují zde jako tam zřetelně a barvivost vystihují aspoň do té míry, že si lze učiniti jakou takou představu, kdežto fotografie cit pro kolorit otupuje. Sujety těchto reprodukcí nechť vztahují se především k umění domácímu. Dle příkladu škol londýnských, které mají velké fotografie Westminsterského opatství, doporučují se fotografie chrámu Notre-Damského. Za dary buďtež vybírány jen předměty vkusně provedené, raději jedna věc opravdu cenná, než mnoho nechvalně známých „skvostných vydání“ s nesmyslným zlacením...

Na sjezdu byla odhlasována tato resoluce:

1. Výzdoba a obrazy školní buďtež příměrny stavu a vyspělosti dítěte a přizpůsobeny jeho věku, jeho schopnostem a jeho ústředí.

2. Výchova obrazem nechť směřuje u dítěte od počátku k rozvoji pozorovacích schopností jeho citu.

3. Učitel nechť snaží se méně zasahovati, svůj vkus dítěti vnucovati, jako spíše buditi v něm schopnosti, aby rozumělo a cítilo samo.

FORUM.

Za článek, kterým v posledním čísle „Volných Směrů“ redakce odrazila nepěkné útoky a podezíravé klepaření kolovrátkářovo z „Času“, vrhl se na mne neslušným osobním útokem dr. J. Herben v „Besedách Času“ 18. června. Abych neobtěžoval naší revue ballastem polemickým, vypořádal jsem se s drem Herbenem po zásluze v „Samostatnosti“ 24. a 28. června a 8., 12. a 22. července.

Odkazuji tam tedy čtenáře, které věc zajímá.

Redakci „Samostatnosti“ vyslovuji zároveň dík za poskytnuté pohostinství.

F. X. Šalda.

*

Pan dr. Herben v polemikách, které se rozvinuly po odpovědi redakce „V. S.“ v posledním čísle, rozlišuje mezi panem F. X. Šaldou a redakcí výtvarnou; podotýkáme mu proto stručně na vysvětlenou, že co redakce „V. S.“ podepsala, za tím stojí celá. V jádře sporu jsme si ostatně dávno vědomi, že je mezi námi a realismem zásadní rozpor v nazírání na umělecké a kulturní otázky, a bude již naší péčí, aby rozpor ten projevoval se ve „Volných Směrech“ patrněji a častěji.

Za redakci „Volných Směrů“:

Arnošt Hofbauer. Jan Preisler.



GIORGIONE.
■ VENUŠE. ■

VOLNÉ SMĚRY

ANGELO CONTI:

GIORGIONE.

PŘEDMLUVA. — Kritika a obecenstvo nalézají se dnes v divném stavu. Kritika dí: hleďte, já vím vše, znám přesně data, znám jména autorů téměř všech děl Renaissance, znám dokonale doby a okolnosti, za kterých umělci žili, opravila jsem klamy starých spisovatelů, nalezla jsem v prachu archivů cenné a neočekávané dokumenty, jež ukazují v novém světle ony umělce, jichž dle neurčitých děl nebylo lze poznati, našla jsem zákony, dle nichž vznikají a dle nichž se vyvíjejí, v historickém prostředí, výtvory genia. Co žádáte více? Jsem prvorodá dcera nové činnosti duchové. Jsem vědecká kritika.

Obecenstvo dí: miluji umění, miluji tvůrce velkých děl, utěšitelů lidstva, ale marně hledám ve spisech kritiků zjevení toho, co tvoří tajemství jejich života. Jsem znaveno četbou těchto spisů, poněvadž uprostřed tolikeré učenosti a tolikeré vědy nenalézám jediného paprsku života. Kdo jsou ti umělci, o nichž mluví tito noví spisovatelé? Kdo jsou ty velké duše, jichž uctívání a uznávání je naším odkazem věků? Co z hloubi jejich duše přešlo do jejich díla?

Obecenstvo marně se táže a marně očekává slovo, jež by zodpovídalo jeho otazování. A moderní kritika je odsouzena k největšímu trestu, jaký může stihnouti práci lidského ducha: nemá čtenářů. Nemíti čtenářů znamená, že nové, přesné a četné publikace neodpovídají novým směrům, neuspokojují nových aspirací, nevyhovují potřebám našeho ducha, nedovedou utišiti dnešního neklidu duší.

Poslání kritikovo nesmí býti nepodobno poslání umělcovu. Aby slovo jeho bylo živo a plodno, je třeba, aby život umělcův, opravdový život, jejž umělec přenesl do uměleckého díla, je oživil a přioděl světlem, jest třeba, aby idea kritikova byla pokračováním idey umělcovy. Za této jediné podmínky lze čtenářstvu čísti s láskou spis, jímž umělecká inspirace přiodívá nový tvar života.

Kritik musí být básníkem; ne ve smyslu literárním, neboť literatura jest umění, jemuž není co činiti s uměnami kresby; ale ve smyslu lidském, vyjadřujícím totiž slovem onu podstatu poesie, jež jest obsažena v každé duši umělcově a jež je jediným pramenem nadšení. Dnes prameny nadšení jsou vyprahlé; a vůči světlu geniálního díla prohlašuje se nutnost chladného a přísného bádání. Z toho důvodu obecenstvo nečte již knih pojednávajících o umění.

Nedostatečnost tohoto mrazivého zkoumání a nutnost nového nazírání jest dnes všemi kritiky uznávána. Jeden zejména klade otázku s takovou přesností, že nutí mne opakovati slova jeho: „Mezi hudebním nástrojem strojovým a hudebním nástrojem poslušným prstů hudebníkových jest rozdíl jako mezi smrtí a životem. Kritik, jenž zkoumá jen okolnosti času, místa, osob, totiž klima, temperament a organismus, rodiště, rodu, doby nebo všecky vnější příčiny všeobecné a jednotlivé, prostředí, jak se dnes říká podle milieu Francouzů, aby viděl, jak roste každá vědecká kniha, každé umělecké dílo, každý velký fakt, děje národů, život, cit, víra, pochybnosti umělcovy, spisovatelovy, představuje nám povahu lidskou takřka jako stroj, a pojednávaje o člověku, mluví o všem, jen ne o člověku. Jest v nás živoucí člověk a on patří na vše, co je mimo nás.

V kritice vnitřní, naopak, přecházíme

z vnějších faktů, z díla, z události k příčinám psychologickým, ke skutečnému člověku, k jeho myšlence, k vůli, a tudíž ukazujeme, za daných okolností, jak život duše se projevil v umění, ve vědě, v soukromé nebo veřejné činnosti, a ty které lidi, dávající a přijímající, přetvořující se a odolávající, vítězící a překonané; a člověk zjevuje se pak jako hudebný nástroj zvučící živými harmoniemi. Vzduch, světlo, místnost, posluchačstvo, vzdělání působí na výkon hudebníkův; ale ničeho nemohou, nemá-li tento sám genia, srdce, vůle: rovněž tak mohou působiti i okolnosti; ale samo prostředí jest namnoze dílem člověka. Nemáme vylučovati ničeho, ni vnitřku, ni vnějšku; onen však jest větší tohoto a jest prvním důvodem.“

Co tvoří podstatu genia a význam uměleckého díla, uniká dnešní malomoci spisovatelů, kteří prohlašují zbytečným, co jest jim neznámo nebo nedosažitelno. Jest čas, aby matná a trudná kritika katalogů, jak praví Bourget, ustoupila pozorování, jež proniká smysl tvarů a přichází k podstatě věcí.

Předmět, jejž jsem zvolil k tomuto pokusu kritickému, je krásný a ohromný. Giorgione, mezi velkými umělci quattrocenta, jest nejvíce obléhán zvědavým a toužebným otazováním. Ale na štěstí pro umění, totéž tajemství, jež zastírá jeho život, zastírá i jeho dílo, jež smrt tak záhy přervala.

Veliké je kouzlo tohoto tajemství a neodolatelná tužba pokusiti se o smělý podnik v naději, říci nové a pravdivé slovo. Jediná cesta zvítěziti v této snaze jest, milovati hluboce vznešenou záhadu lidskou, jež sluje Giorgione, pojmouti vnitřním zrakem jeho světlo, rozjímati o něm zbožně v řídkých jeho dílech odhalujících jeho sílu, a mluviti o něm všemi prostředky, jež umění slova skytá duši, jíž tvary krásy představují nejryzejší a nejzářivější manifestaci života.

*

„Styl jest onen život, jejž tvé pojímání přijímá v tobě a jejž sdělujeś, vyjadřuje jej druhým.“
Bonghi „Kritické spisy“.

STYL V MALBĚ. — ŽIVOT V UMĚLECKÉM DÍLE. Srovnáme-li malby představující věci přírody se zjevy přírodními odpovídajícími jim, shledáme především rozdíl ne zdánlivý, ale podstatný, relativný k vnějšímu tvaru. Ony zdají se uzavřeny v své kráse, v prostoru přesně vymezeném, ustálené v linii podobné čarovnému kruhu, v jednom objevném pohybu a postoji. Tyto nezdají se býti poslušny nějakého zákona; ale volny ve svém vývinu, oddávají se zdánlivému nesouladu, různým projevům existence.

Strom, na příklad, jest podřízen změnám půdy a podnebí; jako člověk má své mládí, stáří, a v posled zasáhne jej smrt; roste, kvete, plodí, ztrácí listí, znovu pučí, pak zmírá. V umění strom jest nehybný; jeho jaro, jeho podzim, jsou stály a věčny. Jiný je zde jeho život. Chvění, jež setřásá jeho listí za vanu větru, ustává, když vítr ztichl; nepřestává však chvění ruky toho, jenž zachytil jeho tvary; ale pokračuje v nás, zopakováno jako ozvěnou v naší duši. Každá umělecká představa předpokládá jisté p ř e d t í m a p o t o m, z kterýchžto dvou podmínek plyne její věčnost žití.

Hledíme-li na Madonnu Gian Belliniho v sakristii dei Frari v Benátkách, cítíme, že mocí nového elementu, jejž umění připojuje k přírodě, tato jest převýšena. Není na světě slova, jež by bylo s to vysloviti ušlechtilý a něžný klid této Madonny, půvab dvou andělů hudoucích u pat trůnu, zadumanost a milostnost Božského Děcka, pohrouženého v hudbu, a zářivé a intensivní zbarvení celé malby, v níž vývin linie a stupňování tónů pojí se jako hudebný akkord a ony dva otvory nebe po obou stranách tryptychu, ony dvě vidiny kraje, sen oblaků, pahorků a obzorů, v nichž je obsaženo celičké srdce umělcovo. Nuže, tento nový element, jenž činí tvary uměleckého díla vyššími tvarů přírodních, jest styl.

Styl jest znamením idey, jest svrchovaným prostředkem k manifestování idey v uměleckém díle. Jedině pomocí stylu dílo přírodní, tlumočené barvami nebo kamenem, může se státi dílem geniálním. Styl dává tvarům charakter, jenž se připojuje k jejich vnější skutečnosti, očisťuje je a povznáší. Jest světlem, jež umělec rozlévá na představy, jest oživovatelem a mluvou němé a nehybné hmoty. Výjev z přírody nemá stylu, dokud se nestal představou malebnou nebo básnickou; a není východu slunce ani západu slunce, jež by měly význam, jestliže duše, hledící na ně, nevidí v nich obraziti se některý svůj cit. V přírodních výjevech, i nejúchvatnějších, je ohromné nahromadění

vedlejších věcí a chybí vždy nutné soustředění, ono punctum saliens, jež je připojeno duchem pozorujícím. Nalézti obraz ve výjevu přírodním znamená dáti mu styl.

Ten jest rozdíl mezi krajinou skutečnou a krajinou malovanou Giorgionem nebo kreslenou Rembrandtem. V oné, objektivně pojaté, všecky věci jsou bez pořadu, nejisty a přečetny; v této jsou tvary přesné, opsané a ustálené, tak že nelze ničeho ujmouti nebo připojiti bez poškození celkové představy. Jako v umění výtvarném, tak rovněž v poesii styl jest nejdokonalejší způsob ku vyjádření myšlenky nebo citu, jest jediný způsob, jenž skytá umělci, aby vyslovil dokonale, co cítí.

Když mluvíme o stylu v malbě, myšlenka nese se samovolně k XV. století, v němž spatřujeme tvar vyjadřovati myšlenku takřka bez prostřednictví umělecké práce, jako v oněch kresbách, jež vyjadřují první inspiraci a okamžité hnutí. Ale, jako v oněch kresbách, v tomto šťastném věku snahou umělcovou jest zakrýti umění. Zázrak tento činí styl, pomocí jehož idea jest vyjádřena s největší prostotou prostředků, a je odhalena způsobem nejprostším v celé své velikosti.

Pohleďme na obraz Gian Belliniho: Křest Kristův. Ve Vicence, v chrámu Sv. Corony, kde se obraz nachází, je nedaleko obraz Bartolomea Montagny: grandiosní komposice, mohutného koloritu, hoden státi vedle mistrovského díla Belliniho. Zde i tam jest obsažen, jako v nějaké synthese, charakter a síla benátské malby, malby, jež vyjadřuje důstojnost a ideálnost náboženských legend bez extase Florenčanů, ale s citem vroucí a hluboké rozkoše, jako v sochách Feidia na akropoli Athenské.

Mimo to jest obraz Belliniho hoden pozornosti, jsa z prvních děl benátských, na nichž krajina má téměř stejnou důležitost, jakou měl chór v antických tragediích. Je málo děl, jež dokazují způsobem tak zjevným a bezprostředným identitu stylu, jež pojí italské quattrecento s věkem vytvořivším hellenský Parthenon.

Vyvolenec stojí v středu, krásný jako řecký Apollon. Jeho nahé tělo, podobně jako sochy z řeckého mramoru, zhusťuje živé světlo. Stojí v očistné řece. V pravo, na zvýšeném břehu, jest Svatý Jan. V levo tři andělé, užaslí a chystající se padnouti na kolena, patří na Vykupitele, jasný zjev uprostřed chmurného divadla věcí. V pozadí šíří se pahorkovitý kraj, jenž uzavírá obzor. Po jedné straně, na vrcholích nejbližších hor, trčí hrady a hradby s cimbuřím, znamení barbarských dob. Na druhé straně zříti chudé přístřeší, obydlí poustevníkovo. Světlo, jež oblévá žlutým jasem prsa a čelo Kristovo, nabývá intensity bělosti v malé nádobě, z níž byla vylita voda křtná. A jas stoupá až k nebesům, kde, vznášeje se nad mystickou holubicí, mezi oblaky a cheruby, zjevuje se obraz milosrdného Otce. Všechno tajemství tohoto díla je v tomto světle stoupajícím od země k nebi; v této tajůplné linii kresby, barvy, světla a temna, zachycené a opsané stylem.

Styl je dokonalý symbol, je překonaná hmota, je znamením vítězství genia. Díla, jež následují po XV. století, ta, jež jsou manifestacemi vysokých a mohutných duší, mají charakter individuálné síly, jež je stvořila; ale, vyjma řídké výjimky geniální, nemají věčných vlastností stylu.

Styl není jen distinktivní notou individua, není jediným odznakem jednoho věku, jedné doby; jest všeobecnou a věčnou notou umění. V mistrovských dílech nepřiodívá se charakterem doby, nýbrž osvobozuje se od toho, co je proměnné, zůstává podstatně týmž v Řecku jako v Quattrocentu italském. Apotheosa Panny, představená Pisanellem v jedné jeho medaglii, zdá se čistým snem řeckého umění. Jednost a všeobecnost stylu pojí umění všech dob v jeden společný ideál.

Abych znázornil, co dlužno vyrozuměti pod slovem styl, udám následující příklad: Ve Florencii, v Ospedale di Santa Maria Nuova, v místnosti podobné sklepu, kam slunce vniká hustým mřížovím, jsou některá freska, která byla před několika lety sejmuta se stěn, na něž je maloval umělec, a jsou nyní uložena v tomto vlhkém, truchlém prostoru. Kolkolem je umístěno několik postav nadpřirozené velikosti, rovněž sejmutých s původní stěny, charakteru, jejž by mnozí nazvali dekorativním, ale jenž jím není. Tyto jsou od Vasariho. Mezi nimi, na čestném místě, jest ukřižovaný Kristus od Andrea del Castagno.

Rozdíl mezi touto malbou a oněmi malbami není jen ten, že tato pochází z XV. st. a ony z druhé polovice XVI. st., ale že tyto jsou od prostředního výtvarníka a ona od skutečného umělce. I kdyby nebylo možno rozpoznati jména obou malířů, dala by se



■ GIORGIONE. ■
TŘI MUDRCOVÉ
OD VÝCHODU.

souditi pouze podle podstatné povahy, jíž se liší, ohromná vzdálenost, jež je mezi tvůrcem Ukřižovaného a kreslířem marných a neúčelných tvarů. V čem je tento podstatný charakter?

Styl resultuje z několika elementů tvořících celek velice složitý a nesnadný definovati. Až do včerejška říkalo se: Styl je člověk. Dnes toto tvrzení zdá se nám neurčito a nedostatečno. Ve stylu umělcovy individuální elementy a historické elementy dobové žijí přetvořeny věčnými elementy umění. Ve stylu je obsaženo všechno tajemství uměleckého tvoření.

Představování ukřižovaného Krista má svou historii, jíž nám ikonografie vypisuje. Odtud víme, že děj na Kalvarii zjevuje se poprvé kolem IV. století, když zanechán symbol mystického beránka a pocítěna potřeba představovati velikého Trpitele v podobě tragicky lidské. Tak započalo představování, jež později nový realismus Giottův odkázal dědicům Renaisance, mezi jinými Andreovi del Castagno. Ale vedle tohoto elementu zděděného jest vliv doby, jíž je umělec výrazem. Tento vliv připojuje se ke vlivu ikonografickému a sám by dostačil dáti nového vzezření tvaru a citu uměleckého díla. Element doby, v níž umělec žije, připojen k psychologickému a individualnímu elementu a tvůrčí síle, tvoří podstatnou část uměleckého díla, to, co zrozeno z proměnných vlivů, má věčné rysy krásy a života. Tato nová síla. jež, zachycujíc podobu, zachraňuje ji před změnami času, jest styl.

Pohleďme na tyto obrazy. Dva věky a dva lidé tu stojí vedle sebe, a jak jsou



GIORGIONE.
MADONNA V
CASTELFRANCO.

rozdílní! Starší je kliden a vážný a mluví s výmluvnou prostotou. Připomíná-li staré myšlenky, jsou vždy ušlechtilé jeho vzpomínky; je-li místy těžkopádný v prostředcích výrazu, je za to silný a původní. Mluva jeho je upřímná a mohutná; představy jeho jsou zřetelné a přesně vyjádřené. Takové jest dílo Andrey del Castagno. Kdežto Vasari říká velké frase, bez výmluvnosti, marně překrucuje, nedosahuje síly a je beze vší prostoty, protože je beze všeho stylu.

V druhé polovici XVI. st. stalo se toto: umělecké tvary ztrácejí svého posvěceného rázu, stylu, a upadají. Jediný styl, essence uměleckého představování, styl, jenž jest sám uměním, ožívá od dob Řecka v prvních letech umělecké renaisance za probuzení z nejryzejších snů lidských. Jako za truchlého podzimu zářivé květy života opadaly a jsou zduseny spoustou netvorných rostlin bujících z trosek. Ale země přijímá nesmrtelná semena a zachovává je pro budoucí jara. Z Pisy, z Umbrie, z Verony, z Messiny, Padovy, Florencie, Benátek zazářila plodná síla nového stylu.

První umělec, v němž se nejzřejměji projevuje obrozený život, je Giotto.

První dojem, jejž budí Giotto, viděn na místech, kde lidé nejméně poškodili jeho díla, ve spodním chrámu assiském a v kapli Scrovagni v Padově, jest dojem nadobyčejné životnosti jeho obrazů. Od Giotta, jenž po Pisanských stojí na prahu Renaisance, přichází první slovo, jež objevuje nový styl. To, co se skrývalo ještě v tajemství bysantinských symbolů, co promlouvalo k věřícím duším v mystickém lesku mosaik a v směsi figurovaných mramorů, stává se u Giotta jasným obrazem, zřetelným jako zjevení, živým jako cítění. Tentýž ráz, jenž se v antických basilikách projevoval jako hudba, brzo s neurčitostí snu, brzo s hrůzou hrozby, jeví se u Giotta jakoby plynul z ňader přírody, v tvaru života. Nikdo před Giottem a snad nikdo po Giottovi neuspěl dáti svým představám tak plného výrazu života.

Je naivní a prostý jako dítě, a v těchto vlastnostech dětství tkví tajemství jeho síly a charakter jeho stylu. Jeho umění se skrývá jako tep srdce u lidí zdravých a jeho zázraky se zjevují jakoby vycházely ze samých ňader věcí. Ani stopy námahy nebo umělkování v jeho práci. Styl jeho je vnitřní a snadný život.

V tom pokračuje vliv mocný svou upřímností a cítěním tvůrců křesťanských mosaik. Pokrok jeho není obsažen v tom, že tvořil své vidiny bližší a podobnější tvarům skutečnosti, ale jedině v tom, že pokračoval, zjednodušil a, abych tak řekl, odhalil cit života, jenž byl v dřívějších dílech příliš sloučen s architekturou a zastřen tajuplným ovzduším symbolů.

Giotto byl první, jenž jasně ukázal, jaký vztah má býti mezi malbou a prací umělcovou. Učí nás, že nejdokonalejším dílem jest dílo nejprostší a že je větším uměním vyhledati a nalézti v celku přírodních tvarů podstatná znamení, ta jediná významná, vnitřní cítění, ta jediná opravdová znamení idey. V Giottovi zjevuje se poprvé celou silou styl, jenž se stane slávou celé Renaissance.

Od Giotta k Leonardovi styl se obohacuje novými elementy, odpovídajícími kompleksnějšímu způsobu cítění, a jeho vnější ráz se přeměňuje.

Tato přeměna, jež je doprovázena nezměnností podstatného charakteru stylu, vyžaduje krátkého vysvětlení.

Ve spisech pojednávajících o umění mluví se ještě o rozdílu mezi tvarem a obsahem a podobných dětinských věcech. Jest čas, aby toto rozlišování, jež jest ještě dědictvím z alexandrinských dob, přestalo. Pravím-li, že styl se proměňuje, zatím co vnitřní charakter zůstává nezměněn, mám na zřeteli přeměny, jež umělecké představování, odkazované od věku k věku, přijímá od vlivů blízkých a dalekých oblastí a od individuálné povahy umělců. Ve středu toho všeho zůstává styl vždy výrazem života a umění vždy pokračováním života. Styl, totiž tvar uměleckého představování, nemá zvláštního obsahu uměleckého, poněvadž není odlučitelný od čehosi jiného, jež obsahuje. Tvar není všecko umění, ale uzavírá v sobě všecko tajemství umění. Umělecká idea přechází ze stavu cítění do stavu představování, totiž do stavu symbolu, jedině pomocí tvaru. Představovati si umění bez tvaru bylo by asi jako představovati si dům beze zdí a bez krovu. Pozůstává-li umění ze symbolů, totiž z vnějších znamení, jest všecko jeho tajemství v těchto symbolech, a tyto když zmizí, aspiruje umění státi se jaksi vnitřní hudbou ducha. Všecko představné umění jest ve tvaru či, lépe řečeno, ve stylu, jenž jest vybraný tvar nejbližší idey. Obsah jeho jest tvar sám, když dosáhl zářivého a nezměnného charakteru stylu. Tvar, jenž



GIORGIONE.
▪ RODINA. ▪

podléhá změnám, způsobil různé historické manýry: manýru cinquecenta, seicenta (quattrocento nemá žádné manýry); nebo manýry individualné: jako manýru Mantegnovu atd.; způsobil vlivy: vliv Van Eyckův a pod. Tvar, jenž se nemění, způsobuje styl, jenž pro svou přiléhavost a téměř identitu s ideou jest elementem vítězícím nad proměnami času a místa.

S ryzím uměním, o němž dále promluvím, nemají tyto úvahy co činiti. Jeden takový umělec, jenž sleduje tradici nezměnného tvaru v ryzí kráse, jest Pisanello, nejupřímnější duše hellenská celé Renaisance. Jeho památní peníze lze jedině přirovnati k obdivuhodným reliefům řecké skulptury. Jeho podobizna Cecilie Gonzagy, zakoupená před nedávnem gallerií Louvru, jest dílo tak dokonalého stylu, že patříc na ně duše se uklidňuje a sní, jako by naslouchala čarovné hudbě.

U Pisanella jako téměř u všech quattrocentistů až ke Gian Bellinimu a Giorgionovi styl je umění samo. Později styl je umělec.

A přece po Raffaelovi máme ve století, jež po něm následuje, dvojí neočekávanou výjimku a dvojí manifestaci přírodní síly: Rubense, stvořitele celého množství zjevů, malíře bohatství a hojnosti života, a Rembrandta. U Rembrandta nabývá styl znovu svého všeobecného charakteru pomocí nového elementu, jehož malba Renaissanční neznala a jenž až do té chvíle dřímal v beztvarných a toužebných aspiracích ducha: poesie a tajemství světla. Jako styl starých jest obsažen v linii, styl Rembrandtův jest označen a vyjádřen temnosvitem. Předcházející malíři představovali život pomocí tvaru určovaného kresbou; Rembrandt představoval život v tvaru světla, vztahy stínů a jasů. Nepojímá krásu jako symbol označený linií; spatřuje a představuje ji jako vyzařování.

Rembrandt je ojedinělým zjevem v nepřirozeném a tříštivém seicentu. Po něm jeví se styl v tvaru rythmu, totiž v cítění hudebném, v moderní krajině.

Z ital. přel. MARIE KALAŠOVÁ.

ROBERT SAITSCHICK:

GIORGIONE.

I.

U Giorgiona jest krajina náladou zcela jej ovládající, nejhlubším podnětem jeho tvorby. Na místo pevnosti a určitosti obrysů, která tam obyčejně vládne, kde nevstupuje v popředí přírodní nálada, uplatňuje se u Giorgiona cítění ryze malířské. Tato příroda v různém osvětlení vyvolává různé nálady a nabízí se oku vnímavému pro malířské dojmy s nových a nových stran, které v sebe splývají jako tiše znící akkordy, aniž může býti mezi nimi vyznačena pevná hranice — tak pojímá ryze malířské cítění nejen přírodu, nýbrž i člověka z dojmů chvíle. Krajina znamená pak cosi více, než kolik vyznačuje obyčejně toto slovo a představa: také člověk jest pak cítěn jako příroda; není odlučován od přírody, nýbrž vyrůstá z přírody halící jej na všech stranách, takže mezi ním a přírodou jest stálé tajné působení. Člověk není povznášen do čisté sféry vznešena; ale vnitřní souvislostí s celou hrou světla a stínů sdělí se mu cosi intimního a vnitřního. Jest to právě podstatný rys moderního cítění, které není neseno pevností vůle a obmezeno neposunutelným přáním a nalézá jediný smysl a radost ze života v nejintimnějším vztahu k tajemnému působení Přírody.

Ono cítění, z něhož čerpala náboženská fantasie své tuchy a vzněty, musilo býti pozvolna nahraženo cítěním mnohostrannějším, cítěním daleko bohatším jednotlivými emocemi, ale často také rozdrobeným. Člověk byl zvolna poukázán na sebe samého a na svoje okolí, a z takovýchto čistě přírodních dojmů skládaly se také obrazy jeho fantasie. Byl-li nyní malíř prostého ducha a silně naivní, líčil člověka bez hlubší vniternosti; jiskřila-li se v něm však ještě touha básnické povahy, musila z toho vyplynouti jako u Giorgiona nová odrůda malířského cítění a zření.

II.

Již jako jinoch projevoval neobyčejné nadání malířské vedle výslovné záliby v hudbě. Jeho mnohonásobné přednosti učinily jej miláčkem benátské společnosti: poněvadž hrál na loutnu a také zpíval, byl často zván k lidem vznešeným a účastnil se hudebních slavností v Benátkách oblíbených. Na objednávku vznešených rodin maloval allegorické a mythologické figury z Ovidiových Metamorfos a podobné scény. Jak Rinoldi vypravuje, ozdobil dům, v němž bydlil, obrazy básníků a umělců. Protivou k Tizianovi byl prý výborným učitelem, který ochotně zasvěcoval učenníky do tajemství své individuelné techniky. Nepochybně sdělilo se také mnohé z jich malířského způsobu a pojetí mladému Tizianovi: již za života Vasariho platila mnohá práce Tizianova za práci Giorgionovu; Venuše Drážďanské galerie, mistrovské dílo Giorgionovo, bylo pokládáno dlouho za kopii Tizianova obrazu, kdežto Koncert v Galerii Pitti, který nese, jak ukázal Giovanni Morelli, všecky rysy malířské individuality Tizianovy, stále jest připisován Giorgionovi.

III.

Nitro Giorgionovo bylo plno impressí jemnocitného, básnického naturellu. Prostřed nádhery benátské a veselého života tamního oblétaly jej stále znova a znova intimní dojmy, které přijal kdysi v trevi-

sanské krajině svého rodného místa Castelfranca. Zvláštnost jeho básnické nálady musila také jeho malířství dáti zvláštní kouzlo. Ne darmo spatřovali jeho vrstevníci ve způsobu jeho malby něco zcela nového: byl to žár koloritu a jemně cítěná poesie krajinná, které vyvolávaly jejich obdiv.

Již v době, kdy byl v učení u Giovanni Belliniho, ukázala se nepochybně u mladistvého Giorgiona vyslovená náklonnost k básnicky malebnému koloritu a ku zvláštnímu druhu techniky: počal asi již tehdy pozorovati všecko okem malířovým, jemuž jednotlivosti podřaďují se intensivní náladě celkové; jako se vynořují z temna akkordy v hudební obraz, tak měly také z temna malebného pozadí vystupovati postavy a útvary krajinné, při tom však ještě cosi podržeti, co působí jako tajemné kouzlo právě tím, že není vysloveno.

Vlastní životní nerv malířství jest Giorgionovi barva, která jedině dovede vylíčiti celou rozmanitost složitého života přírodního. Neboť čím jest příroda bez stálé hry světla a stínů? Jen barvou a svojí vlastní náladou může malíř vykouzliti něco nového, co, jako příroda, mnoho povídá, aniž všecko vyslovilo. Náladovým realismem lze nazvati takové umění, které od skutečnosti vychází, ale proměňuje je básnickým cítěním. Ukázal-li se již u Leonarda jemný náladový kolorit v tom, jak podával přírodní dojmy — který se u něho však stýká zároveň s jasem a určitostí universální osobnosti — působí u Giorgiona již roztavení a splývání malebných dojmů jako základní akkord celého cítění a fantasie.

Stojí před přírodou otevřený a přijímající, má podivně vyvinutý smysl idylličnosti a zpracovává přijaté dojmy s velikou vřelostí: všecko snaží se oživiti teplým koloritem sobě vlastním. Při tom v první řadě jest mu důležitým nikoliv motiv, který maluje, nýbrž jeho d o j e m v jeho obraznost. Jeho vrstevníci tázali se často před jeho obrazy, co chtěl vlastně říci svými figurami, jak tomu bylo zvláště při jeho freskách dnes zničených ve Fondaco dei Tedeschi v Benátkách.

A přes to jeho zvláštní barvitost vyvolávala i v mnohém přívrženci plastické jasnosti opravdový obdiv.

Jednal-li Giorgione o mythologickém předmětě, nepojal jej v běžném smyslu, nýbrž udělal z něho idyllu plnou života, malebné pastorale, v němž jako v hudbě thema jest jen záminkou, aby byly vyvolány náladové dojmy. Nezná ještě konvence, do níž upadl jen napodobující a pacítící způsob, většinou pseudoklassický způsob pozdějšího malířství, byť i jeho pojetí krajinné idylly založilo do té míry školu, že musilo poklesnouti u jeho napodobitelů v pouhou manýru.

IV.

Budiž mistrovské dílo známé jako „Koncert" ne bez závažných důvodů připisováno Tizianovi, přes to jest toto dílo nejvýmluvnějším výrazem onoho čistě malířského pojímání Giorgionova, které trvale působilo na jeho vrstevníky a následovníky: není-li i látka jeho, vládne v něm přece duch jeho malby jako v žádném jiném obraze Tizianově.

Z Giorgionovy Madonny v Castelfranco mluví v první řadě jemnocit nálady veskrze poetické: směs přitlumeného smutku a vážné něhy v tváři postav působí dojmem nejintimnějším. Zde vystupuje na bílý den ušlechtilá diskretnost Giorgionova, jíž bylo cizí všecko pathetické. Poslouchaje svého naturellu, podával jen, co cítil, půl světsky, půl duchově; nevykazujíc veliké rysy Madonn Belliniho, má za to Madonna Giorgionova nedosažitelnou jemnost ve výrazu intimní těžkomyslnosti, která obkličuje její postavu jako tichý stín a jež se sděluje i postavám světců, kteří stojí po straně vysokého trůnu svaté Panny. Z obrazu nemluví ani hluboká nábožnost ani vznešenost silné osobnosti, ale také ne způsob umělce, který prožívá všecko jen fantasií.

Přeložil F. X. ŠALDA.



▪ GIORGIONE. ▪
KONCERT V PŘÍRODĚ.

OBNOVITELÉ V UMĚNÍ A TRADICE: OD VENUŠE GIORGIONOVY K OLYMPII MANETOVĚ.

Že není v umění nebo ve vědě člověka, který by nebyl dlužen nic svým předchůdcům, jest pravda tak elementární, že člověk sotva se odvažuje ji připomenouti. Kdyby některý nevědomec nebo barbar dnešní vynalezl malbu, byl by cosi jako předchůdce Cimabuův nebo jako courtelinovský malíř z ulice Gassendiho, p. Henri Rousseau. A přece jest tato pravda často zneuznávána. Jakmile umělec podá důkaz o nové visi, jedině tato novost na nás působí. A poněvadž tato novost jest právě jedním ze znaků, po nichž se pozná rozený umělec, čím jest vyslovenější, tím víc uráží konvenci, takže vulgárnost opovrhuje tolik tímto umělcem, kolik by se mu mělo podivovat.

Toho Manet jest příkladem zvláště typickým. Svěžest a poctivost jeho koloritu svedly s cesty oči uvyklé omítce akademické a falši těl, látek a stínů. Odmítání, krčení ramen, sarkasmy — Manet zakusil toho všeho. Hotový dešť absurdních vtipů. Sám Paul Mantz, Paul Mantz, který se velmi hrubě zmýlil v portrétech dvou mladých mužů, připisovaných neprávem v Louvru Bellinimu, jenž viděl v této příjemné, ale mdlé malbě, bez akcentu a bez pevné modelace, nejlepší umění Giovanniho, kdežto jest dílem obyčejného

žáka jeho — nepochybně Carianiho — Paul Mantz nedovedl poznati všecko, co autor Snídaně v trávě dluhuje Benátčanům, Španělům, Holanďanům a neviděl v plátnech Manetových než strakatinu.

Avšak kdyby Manet nebyl měl než svoji personální visi, byl by jen umělcem výjimky, neúplným a druhotným z rodu Guysova, Gauguinova nebo Van Goghova.*) Právě spojení svojí osobnosti s kvalitami, kterým se naučil stykem s mistry, děkuje za důležitost místa, které zaujímá v dějinách malířských. Dílo Manetovo stojí na křižovatce drah uměleckých; odtud vycházejí nové dráhy současně, kdy sem ústí se dráhy staré; a nejen klassicismus nebo romantismus, nýbrž zároveň klassicismus i romantismus, tradice Ingresova a vyznavačů linie jako tradice malířů zamilovaných do hry stínů a světla, od Giorgiona a Tintoretta k Rembrandtovi a Velazquezovi.

Neboť privilejí velikého malíře jest spojiti ve svojí mocné ruce kvality zdánlivě protivné a sloučiti, co druzí pokládají za neslučitelné. A to ne jako prostřednický opportunista řemeslný, nýbrž jako genius, který činí svými dary jinde nalezené a který je přizpůsobuje svému temperamentu, přenášeje je do nové oblasti, o niž obohatila jeho originálnost umění. Vědění malířovo připouští různé živly a nestačí míti některý z nich ve velmi vysokém stupni jako van Gogh nebo Cézanne — jest třeba ovládati je všecky ve stupni pokud možno vysokém a rozvíjeti svědomitě vlastnosti, které se nerozvinuly pudem. Člověk se rodí koloristou nebo kreslířem; ale v koloristovi jest kreslíř, který se může probuditi pod dotykem mistrů, a opak jest také pravdou.

Z velikých zásluh Manetových bylo, že to pochopil: podivuhodně byv nadán jako malíř, chtěl dáti sesíliti svým přirozeným darům studiem starých a dospěl tu tak k tomu, že si assimiloval nejlepší z jich způsobu; hledal zároveň čistotu linie Ingresovy, sílu modelace Franze Halsa, látkovou krásu Velazquezovu a přidal k nim novost koloritu a plein-airu. Naznačil cestu, kterou se dali Claude Monet, Renoir, Degas a Toulouse-Lautrec, ale současně připjal se silně k tradici. Na ono, na jeho úlohu předchůdce impressionismu, bylo dosti často ukázáno, aby bylo nutno vraceti se k tomu, ale toto, jeho péče o tradici, zdá se, uniklo většinou obecenstvu i kritikům. Proto chci svoje tvrzení podepříti přesnými doklady, vybíraje v tvorbě Manetově tři karakteristická díla: Starého hudebníka, Snídani v trávě a Olympii.

Manet byl třicet let, když namaloval Starého hudebníka. Po prchavém pobytu v atelieru Coutureově dal se na cesty. Byl okouzlen Halsy v Harlemě; šel kopirovat portrét Rembrandtův do Mnichova; studoval Tintoretta v Benátkách. Malba, kterou portrétoval tak statně roku 1869 svého otce a svoji matku, nese patrně vliv Halsův. Překvapená Nymfa z následujícího roku neuniká z očarování Benátčany, Giorgionem a Titianem. Manet měl se ještě nadchnouti Velazquezy Prada a Goyou, na něhož rozpomněl se ve své Lole de Valence, v Ženě oblečené za torera, v Olympii, ano i v Balkoně. Ale od slavných Borracchos Velazquezových k Starému hudebníkovi vede přímá posloupnost.

Jsou-li osoby v moderním obraze méně četny, uspořádání jest totéž: rovnováha komposice jest obdobná a pravá strana jest více naplněna osobami než strana protivná. Podoba jde až do zaříznutí pro rám: osoba na krajním konci jest říznuta jako u Velazqueza; jiný stojí vztýčen skoro po straně a vzpomínka na velikého mistra španělského jest patrna až do detailů klobouku se širokou střechou, větve v levém rohu nahoře. V silné modelaci prozrazuje se rovněž příbuzenství, ale to zde jest již obecnější formule, která náleží Flámům a Holanďanům právě jako Benátčanům a Španělům. Ostatně Velazquez maloval sám pravděpodobně Pijáky hned po svém styku s Rubensem, který přišel jako vyslanec do Madridu.

Ale mezi Velazquezem a Manetem není pouze blízkost v jevovém vnějšku; jest zvláště ve vnitřní přirozenosti jich temperamentů. Oba dva jsou nejprve realisté; Pijáci a Bacchus onoho jsou osoby Quevedovy, šibalové a žebráci jeho doby, právě jako osoby, umístěné kolem Starého hudebníka, jsou shromážděním včerejších tuláků a bohémů. A malíř XIX. století jako malíř XVII. století vidí své modely jako realista: hledá pravdu kresby, karakter tváří a správnost příkrých tónů v atmosféře.

Manet jedině neobtížil se mythologickým sujetem, který si vyvolil Velazquez nepo-

*) Se soudem autorovým o těchto posledních dvou malířích se nesrovnáváme. Redakce.





■ GOYA. ■
MAJA. — MAJA ODĚNÁ.

chybně teprve po styku s Rubensem. Až se zachce mistru francouzskému malovati nahoty v plein-airu, bude se snažiti ospravedlniti to volbou aventury: **Snídaně v trávě**, mazalové se svými modely, bude záminkou.

Čtyři osoby na mýtině lesní, dvě ženy svlečené po lázni v řece, mladí muži v úboru z r. 1860 tvoří skupinu obdivuhodně uspořádanou: jedna z žen v pozadí sklání se v rozkošném pohybu; v popředí pár sedící v trávě naslouchá hovoru nataženého mladého muže v kulaté čepici. V popředí na levo jasné skvrny věcí, položených do trávy. V pozadí voda mezi stromy s mohutnými kmeny.

Tento obraz uspořádání tak klassického mýlil přes to. Syrovost tónů, zelení, černí, hnědí, růžových, narážela na zděděnou konvenci. Hmotná krása nahých těl ve vzduchu unikala předpojatým zrakům. Mluvilo se o škandálu, kdežto jediná návštěva v Louvru byla by stačila k přesvědčení se, že Manet svým způsobem zpracoval jen thema slavného **Koncertu v přírodě** a podal jen novou jeho versi, nahradiv verismem koloritu zlatou harmonii benátskou.

Plátno Manetovo jest ostatně čitelněji vyrovnáno. Nehledíc k tomu, že nahost žen vysvětluje se volbou sujetu, kdežto u Benátčana jest arkadická a legendární, francouzský malíř nezachovává je obě v témže plánu: dává jednu do zadu, takže skupina váže se mnohem lépe. Ale ta, jež zůstala v předu, není než jakéhosi druhu obrácenou ženou z **Koncertu**. Táž pósa nebo skoro táž pósa a stejné vyhledávání nahoty téže jakosti. A podobně mladí muži jsou v kostymu dobovém, jeden z nich má na hlavě kulatou čapku; moderní šat nahradil v díle Manetově nádherný kroj benátský. Dekor pak zároveň se obohatil i zjednodušil. Méně



▪ MANET. ▪
SNÍDANĚ V TRÁVĚ.



ED MANET.
OLYMPIA.

dálky, žádného kopce ani domů, ani příslušenství, ale kmeny a větvoví pravdivější, jichž nemohl nikdo znáti v době, kdy Giorgione se svými druhy uváděl tak rozkošně krajinu do malby.

Snídaně v trávě a Olympia jsou datovány rokem 1863. Vzpomínka na Giorgiona podmaňovala si tehdy zřetelně umělce a mísila se se vzpomínkou na Španěly. Manet chápal, že volba sujetu znamená málo, že i uspořádání může se vypůjčiti a že skoro všecko jest ve způsobu, jak převedeš svoji visi. Drážďanská Venuše Giorgionova jest prototypem všech položených krásných ženských nahot až k Olympii. Po Giorgionovi jest zde Titian a jeho Venuše v Uffiziích; jest tu Danae Rembrandtova; jest tu Venuše Velazquezova; jest tu Maja Goyova. Těla zachovávají touž pósu; pouze gesto ramen se liší: ruka Venuše Giorgionovy skrývá pohlaví pohybem oddaně ženským: Titian i Manet zachovávají tento pohyb. Druhá ruka Spící Venuše Drážďanské podpírá šíj: obě ruce znepokojivé Maje Goyovy budou činiti totéž. U Titiana a Maneta jest pravé rámě nedbale složeno na prostěradle. Analogie nabývá přízvuku uvedením osob a domácích zvířat: malý psík dřímá u nohou Venušiných; černá kočka týčí ocas u nohou Olympie. Konečně detaily podušky, látky, na níž jest položena mladá žena, doplňují podobu komposice. Intelligence dokonalého aranžmenu potvrzuje se ostatně na novo v díle Manetově. Pozadí jest střízlivější a osoba dostává se z něho do druhého plánu, před draperii, jako černoška přinášející kytici.

Ale mezi Titiana a Maneta vkládají se Goya a Ingres. Olympia zdědila něco z okouzlující perversity Nahé Maje. Neboť Goya stane se také drahým malíři Snídaně v trávě. Inspirovala-li Nahá Maja Olympii, Maja oděná rovněž nám vynesla Ženu oděnou jako torero a Maje u okna pověstný Balkon s dissonancemi modré kravaty a balustradových zelení nebo sluníku vedle černí mužského oděvu. Toto tření tónů



■ GOYA. ■ MAJE NA BALKONĚ.

nečně srdečnost živých barevných not jest vyhrazena kytici, která vyniká ze širokého bílého papírového kornoutu a jež je křepce namalována zeleněmi a červeněmi.

Všecky vlastnosti, které činí z plátna mistrovské dílo, jsou zde spojeny: šťastné aranžment, hra kontrastů světla a stínu, barvy tlumené a barvy prudké, harmonie linií, pružnost kresby, delikátnost modelace, verismus tonalit, interes faktury, krása látky a nádavkem zvláště smysl francouzské tradice a úžasné omlazení věčného sujetu. Takže člověk se přímo táže, jaká slepota zastírá zrak členů, tvořících radu národních museí našich, že nebyl posud otevřen Louvre tomuto veledílu.

Tvůrce Snídaně na trávě nebyl by na nesvém místě vedle otce Ingresa, jehož jest duchovým synem a Olympia ukazovala by, jak se může neustále obnovovati tradice, přišlá od Giorgiona, Titiana, Velazqueza a Goyi.

Manet zachoval si ostatně vždy kult starých mistrů. Piják v Bon bock, o deset let pozdější Olympie, tento piják tak moderní a tak křepce namalovaný, jest přece nepřímým potomkem pijáků Franz Halsových, pijáků Harlemských, jež Manet znova spatřil r. 1872. A opravdu bylo by úžasné, aby byl francouzský malíř zapomněl těchto naučení. Dal pozor, aby se to nestalo, a v jiném plátně jako v portrétu Marcellina Desboutina, datovaném z r. 1875, cítíte ještě rodinnou podobu s Halsy a s Tintoretty. To nebránilo Manetovi, aby nevystupoval čím dál tím víc jako novotář: naopak. Původní syrovost jeho tónů se proměňovala. Jeho záliba pro živé barvy přivedla jej k tomu, že vyhledával jejich kvetoucí krásu. Vzájemným vlivem působili tehdy na sebe snad Manet a Berta Morizotová. Oči ma-

antipatických překročuje realitu znásilňujíc ji, ale byl tu uveden do malby prostředek nový: chtěná dissonance.

Olympia jest faktury úměrnější. Dokonale srovnané liniemi i barvou toto dílo svědčí také o péči o kresbu a modelaci skutečně klassickou. Láska krásné linie, kterou Ingres odkázal Manetovi, ukazuje se tu znamenitě v položeném těle. Odalisky nemají větší čistoty forem. A Manet má v nejvyšším stupni smysl pro pravdu tónů tělových, modelovaných v plném světle s jasnými stíny a velmi lehkými rozdíly valeurů. Tato nahota jest naprosto obdivuhodný kus malby. Správnost tónu utvrzuje se i dále na obou bílých látkách na sebe položených, jedné žlutavě bílé, druhé modravě bílé jako poduška. A ko-



ED. MANET.
BALKON.

líře silného až do brutality otevřely se nuanci a oblasť jeho ještě se rozšířila: namaloval svůj portrét Evy Gonzalèsové, svého Père Lathuille a ony obrazy posledního způsobu, z nichž získali mnozí, od Clauda Moneta k Toulouse-Lautrecovi.

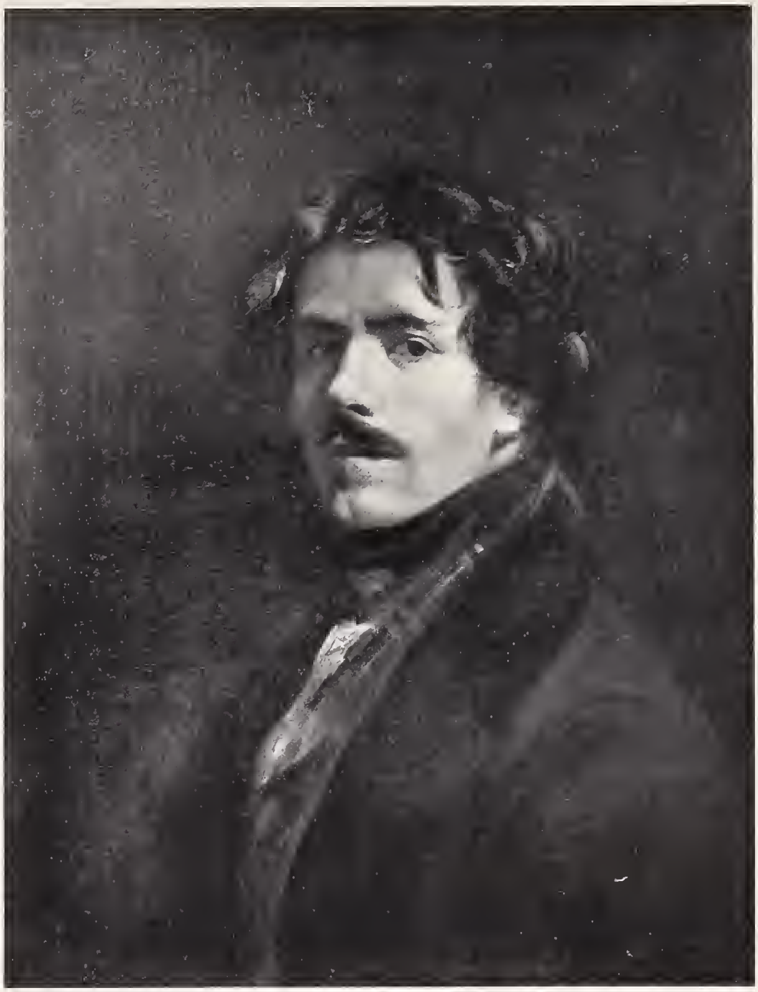
Neboť studoval-li Manet mistry nejrůznější, Benátčany, Španěly, Holanďany, jeho péče o tradici nedala mu nikdy upadnouti do napodobení. Obnovuje všecko, čeho se dotkne jeho ruka, a vypůjčí-li si sujet od cizince, převede jej do frančiny. Bere-li svůj statek, kde jej nalezne, jest přes to především malířem po našem. Jeho realism v kresbě a v malbě jest dar, který mu přichází z daleka, právě jako jeho záliba v živých a v čistých tónech, právě jako jeho jasná intelligence aranžmentů, která se dovede projeviti, aniž ukáže přípravu. Tyto vlastnosti charakterisují celou školu francouzskou od staletí: stačí jíti od Ingresa k Fouquetovi, přes Chardina, La Toura a Watteaua a. po případě přes Clauda Lorraina nebo Poussina, abyste se o tom přesvědčili. Manet je spojil a to dává pro nás tolik důležitosti jeho dílu.

Přišel dále ve svůj čas. Do vyhledávání charakteru věcí, kresby a koloritu vnesl vervu, fantasii, svobodu větší ještě, než byla ona, kterou ukázali Watteau, Saint-Aubin nebo Fragonard, neobětovav nic z pravdy. Evoluce školy z r. 1840 odplynula. Po Chintreuilovi, Milletovi, Decampsovi, Daubignym a Courbetovi Manet otevřel znova okno, aby patřil přímo na přírodu. Zahájil s Bertou Morizotovou a s Monticellim umělecké hnutí impressionistické, v němž svobodně pokračovali Claude Monet, Pissaro, Sisley, Degas, Renoir a Toulouse-Lautrec.

Příklad Manetův jest vzácný. Ukazuje, že nikterak není nutno k tomu, aby byl člověk obnovitelem, zapuditi učení minulosti. Daleko toho. Zdá se, že se věří dnes příliš všeobecně, že stačí nepřítomnost kresby ke genialitě. Z toho nebude však nic. Všecky kvality násilnosti nebo delikátnosti v koloritu, odvážné dissonance nebo vybrané harmonie nemohou vyvážiti nepřítomnost kresby, toho, že se nepřevádí formy rysem a valeury. Není třeba báti se milovati staré mistry a ukázati to. Milovati určitého mistra, to samo znamená již ukázati zvláštní vkus, to samo znamená již objeviti v sobě originalitu. Ale budiž sebe větší tato láska, není jí nikdy dosti, abys se mohl stotožniti s jiným člověkem: jest stejně vzácné potkati dvojí sensibilitu totožnou jako dvojí stejnou tvář. Připojte k tomu divergence v převodu, různost dob a uvidíte, že zůstanou napodobiteli jedině ti, kdož nemají nic říci. Osobnost ostatních se bude projevovati růzností mezi nimi a studovanými mistry a tato různost jen poroste, jak umělec bude se více zmocňovat sebe sama.

Ostatně neoblibuje si člověk malíře, nýbrž určité vlastnosti malby a tyto vlastnosti jsou roztroušeny většinou u různých umělců. To byl případ Manetův, který rozpoznával u Tintoretta, Velazqueza, Goyi nebo Franza Halsa vlohy, které cítil temně v sobě. To neškodilo nikterak rozvoji jeho osobnosti, nýbrž napomáhalo k ní. Lze tedy vždy míti prospěch ze studia starých mistrů. Pudem vybereš si ty, kteří mají vlastnosti, jež bys rád sám ukázal na vlastní účet. A jako Manet namaloval novou versi Koncertu v přírodě a Venuše Benátčanů, stejně tak lze namalovati znovu Olympii. Dva moderní umělci pokusili se o to ostatně a ne nešťastně: Bazille ve svojí Ženě vystupující z lázně, Bazille tak krásně nadaný, příliš záhy odňatý francouzskému umění, a nejnověji H. Caro-Delvaille ve svojí ležící ženě ze salonu 1902 a ve svém Létě. Neboť, jest třeba opakovati ještě, není sujetů vyčerpaných, jsou-li brány ze života: všecky sujety jsou nové; stačí, umíš-li patřiti na ně novým způsobem. Manet zase jednou to dokázal.

TRISTAN LECLÈRE.



DELACROIX ▪ VLASTNÍ PODOBIZNA.

CHARLES BAUDELAIRE:

EUGÈNE DELACROIX.*)

Romantism a barva vedou mne přímo k Eugènu Delacroixovi. Nevím, zakládá-li si na své romantické hodnosti, ale zde má své místo, jelikož většina obecenstva prohlásila jej ode dávna, ba od prvého jeho díla, za náčelníka moderní školy.

Rozjařuji se v srdci plesnou radostí, dospívaje k této části, a schválně vybírám si péra nejnovější; tak bych byl rád jasný a průzračný, tak jest mi blaze, že přicházím k svému předmětu nejmilejšímu a nejsympatičtějšímu. Abych vyložil náležitě závěrky této kapitoly, jest třeba zajíti trochu do minulosti naší doby a uvésti obecenstvu na paměť několik soudních

*) Podáváme v překladé kritickou studii slavného básníka, který byl i znamenitým estetikem a znatelem uméleckým a vášnivým propagatorem Delacroixovým, třebas dnes historie výtvarného umění leccos formulovala a pojímala jinak: nezmenšuje se tím ani dost málo ani literární cena jeho studie, ani hloubka její kritické intuice a sila její myšlenkové inspirace, které nám mohou býti do dnes vzorem.

Poznámka redakce.

aktů citovaných již kritiky a dějepisci předešlými, ale pro celek výkladu nezbytných. Ostatně ne bez živého pohnutí přečtou opravdoví nadšenci Eugèna Delacroixe článek Constitutionnelu z r. 1822, vyňatý ze Salonu novináře Thiersa.

„Žádný z obrazů po mém zdání nehlásá příští velkého malíře tak zřejmě jako Delacroixův obraz líčící Danta a Virgila v pekle. Tu především lze pozorovati výtrysk talentu, rozmach vznikající svrchovanosti, jež křísí naděje zastrašené poněkud příliš mírnou zásluhou všeho ostatního.

Dante a Virgil, vedeni Charonem, plují přes pekelnou řeku a stěží si klestí cestu davem tísnícím se kolem člunu a do něho se tlačícím. Dante, jako tvor živý, má hrůzné zbarvení těchto míst; Virgil korunovaný temným vavřínem jest barev smrti. Nešťastníci, odsouzení toužiti věčně po protějším břehu, věsí se na člun: jeden nadarmo se ho chytá, a zvrácen byv pohybem příliš náhlým, padá zase do vod; jiný jej objímá a nohama odkopává ty, kdož by rádi jako on přistáli, jiní dva zakusují se zuby do břevna, které jim uniká. Zračí se v tom sobectví úzkosti, zoufalost pekla. V sujetu nadsázce tak blízkém shledá se nicméně přísný vkus, jakási místná případnost, která zdůrazňuje kresbu, jíž soudci přísní, v tom směru však málo zpravení, mohli by vytýkati nedostatek ušlechtilosti. Tah štětce jest široký a rozhodný, barva prosta a mocna, ač poněkud příkrá.

Autor má kromě obraznosti básnické, jež jest společna jak malíři, tak spisovateli, obraznost výtvarnou, kterou možno nazvati v jistém smyslu obrazností kresby, a která jest zcela jiná než ona. Vrhá, seskupuje a shýbá své postavy libovolně se smělostí Michel Angelovou a s plodností Rubensovou. Nevím, jaká vzpomínka na velké umělce jala mne, když jsem spatřil tento obraz; shledávám tutéž mohutnost divou, horoucí, ale přirozenou, která se poddává svému roznětu bez námahy.

. . . .

Nemýlím se asi, maje za to, že Delacroix jest nadán geniálně; nechť utvrdí tuto jistotu, nechť se chopí ohromné práce, nevyhnutelné to podmínky talentu; a co mu zajisté dodá ještě více důvěry, mínění, jež tuto o něm pronáším, jest míněním jednoho z velkých mistrů školy."

A. T . . . rs.

Překvapují opravdu tyto nadšené řádky jak svou předčasností, tak svou smělostí. Domýšlel-li se hlavní redaktor časopisu, jak lze za to míti, že se v malířství zná, jistě zdál se mu mladý Thiers trochu potrhlým.

Abychom si učinili jakés ponětí o pronikavém zmatku, v nějž podle všeho obraz Danta a Virgila strhl tehdejší duchy, o údivu, ohromení, hněvu, povyku, spílání, nadšení a výbuších urážlivého výsměchu rozléhajících se kolem tohoto krásného obrazu, skutečného to znamení ke vzpouře, dlužno si vzpomenouti, že v atelieru Guérinově, muže velké zásluhy, ale despotického a výlučného jako jeho učitel David, byl jen nepatrný počet pariů, kteří se potají zabývali starými mistry a se strachem opovážili se spiknouti v stínu Rafaelově a Michel Angelově. O Rubense dosud nejde.

Guérin, drsný a přísný k svému mladému žákovi, povšiml si obrazu jen pro hluk, který kol něho řádil.

Géricault, jenž se vracel z Italie a před římskými a florentinskými freskami vzdal prý se nejedné skoro originelní přednosti, pochválil tak nového ještě nesmělého malíře, že byl málem zmaten.

Před touto malbou, nebo o něco později před Morem postiženými na Skiu zvolal sám Gérard, jenž dle toho soudě byl spíše duchaplný muž než malíř: „Byl nám objeven právě malíř, ale jest to člověk, který běhá po střechách!" — K běhu po střechách třeba míti spolehlivou nohu a oko ozářené vnitřním světlem.

Sláva a spravedlnost buďtež vzdány Thiersovi a Gérardovi.

Od obrazu Danta a Virgila až k malbám sněmovny pairů a poslanců, jest bez odporu velká mezera; ale životopis Eugèna Delacroixe vykazuje se spoře nahodilostmi. Pro podobného muže, nadaného takovou odvahou a takovou vášní, nejzajímavější zápasy jsou ty, v nichž se utkává se sebou samým; netřeba, aby obzory byly valné, mají-li býti bitvy závažné; revoluce a události nejpodivuhodnější odehrávají se pod nebem lebky, v těsné a tajemné dílně mozku.

Když byl muž, jak slušelo, objeven a sám se víc a více projevoval (allegorický obraz Řecka, Sardanapal, Svoboda atd.), když se nákaza nového evangelia horšila den ke dni, vidělo se samo akademické opovržení nuceným, znepokojovati se novým geniem. Sosthènes de La Roche-



E. DELACROIX.
DANTE A VIRGIL
V PODSVĚTÍ.

foucauld, tehdá ředitel krásných umění, povolal si jednoho krásného dne E. Delacroixe a po mnohé pokloně řekl mu, jak jest to zarmucující, že muž tak bohaté obraznosti a tak krásné vlohy, s nímž vláda dobře smýšlí, nechce přilíti do svého vína kapku vody; žádal od něho rozhodnou odpověď, nebylo-li by mu možné svůj způsob malby pozměniti. Eugène Delacroix s údivem žasna nad touto bizarrní podmínkou a nad těmito ministerskými radami, v hněvu téměř komickém, odvětil, že, maluje-li takto, maluje tak nejspíše proto, že toho třeba, a že jinak malovati nemůže. Upadl v naprostou nemilost a po sedm let byla mu odpírána jakákoli práce. Nezbývalo než čekati do r. 1830. Thiers napsal do Globu nový a velice okázalý článek.

Cesta do Maroka zůstavila v jeho duchu jak se zdá, hluboký dojem; zde mohl dle libosti studovat muže a ženu v neodvislosti a vrozené původnosti jejich pohybů a chápati krásu antickou, patře na pokolení ušetřené nerovného sňatku a zkrášlené svým zdravím a volným vývojem svých svalů. Z této doby jest asi komposice Alžírských žen a spousta skizz.

Až dosud soudilo se o Eugènovi Delacroixovi nespravedlivě. Kritika chovala se k němu nevraživě a tupě; mimo několik čestných výjimek sama chvála působila naň často zajisté urážlivě. Celkem a většině lidí jmenovati Eugèna Delacroixe jest tolik, jako vzbouzeti v jich mysli nevím jaké nejasné představy o prudkosti špatně řízené, o nezkrotnosti, dobrodružné vzpurnosti, dokonce o nepořádku; a pro pány, již znamenají většinu obecenstva, hraje náhoda, počestný a ochotný sluha geniův, důležitou roli v jeho nejzdařilejších komposicích. V nešťastné době revoluční, o níž jsem právě mluvil a jejíž četná nedorozumění jsem zaznamenal, býval Eugène Delacroix často srovnáván s Viktorem Hugem. Měli romantického básníka, potřebovali malíře. Tato potřeba, hledati stůj co stůj protějšky a obdoby v různých oborech umění, vede zhusta k zvláštním blu-

dům a dokazuje, jak malé bylo porozumění. Není pochyby, srovnání dojímalo Eugèna Delacroixe asi trapně, snad oba; neboť staví-li můj výměr romantismu (niternost, duchovost atd.) v čelo romantiků Delacroixe, samozřejmě vylučuje z něho Viktora Huga. Obdoba utkvěla ve všedním okrsku otřelých představ, a oba tyto předsudky tíží dosud mnohou slabou hlavu. Třeba jednou pro vždy učiniti přítrž těmto retorickým pošetilostem. Prosím každého, kdo uznal za nutné vytvořiti si k vlastní potřebě jistou estetiku a vyvozovati příčiny z důsledků, aby srovnal pozorně výtvory obou těchto umělců.

Viktor Hugo, jehož ušlechtilosti a vznešenosti dojista nechci zmenšovati, jest dělník mnohem spíše zručný než vynalézavý, pracovník daleko spíše přesný než tvůrčí. Delacroix bývá druhdy neobratný, jest však v podstatě tvůrcem. U Viktora Huga prohlédá ve všech obrazech, lyrických i dramatických, soustava sčlenění a protiv jednostranných. Sama jeho výstřednost béře na se útvary souměrné. Ovládá důkladně a chladně užívá všech tonů rýmu, všech pomůcek antitesy, všech úskoků aposice. Jest to skladatel úpadkový nebo přechodný, jenž zachází se svými nástroji s dovedností v pravdě obdivuhodnou a zvláštní. Hugo byl od přírody akademikem dříve než se narodil, a kdybychom žili dosud v dobách bájných zázraků, rád bych uvěřil, že zelení lvové Institutu, když rozhněvanou svatyni míjel, často mumlali k němu hlasem prorockým: „Budeš v Akademii!“

U Delacroixe spravedlnost se omeškává. Za to jsou díla jeho básněmi, a básněmi velkými, naivně pojatými a s bezohledností geniovi vlastní provedenými. — V básních prvého není se čeho dohadovati; neboť tak jej těší ukazovati svou zručnost, že nepřehlédne stébla trávy, ani odlesku svítilny. — Druhý ve svých básních razí širé dráhy obraznosti nejbludnější. — Prvý libuje si v jistém klidu, řekněme lépe v jistém egoismu diváka, jenž rozprostírá nad veškerou svou poesií nevím co chladného a mírněného — co neustupná a zjitřená vášeň druhého ve sporu s řemeslnou trpělivostí nedovoluje vždycky zachovati. — Ten počíná podrobností, onen niterným pochopením látky; odkudž plyne, že jeden popadne toliko její kůži, a onen rve z ní útroby. Příliš hmotný, příliš dbalý povrchů přírody stal se Viktor Hugo malířem v poesii; Delacroix vždycky svůj ideál uctívající, bývá často, sám toho nevěda, poetou v malbě.

Co se dotýče druhého předsudku, předsudku náhody, ten nemá větší váhy prvého. — Není nic opovážlivějšího, nic pošetilejšího než mluviti při velkém umělci jako Delacroix, vzdělaném a myslivém, o závazcích, jimiž by snad vděčil bohu náhody. Nad tím dlužno prostě z útrpnosti pokrčiti rameny. V umění není náhody, neméně než v mechanice. Věc šťastně postižená jest pouhým důsledkem správné úvahy, u níž přešly se mnohdy vývody zprostředkující, jako bývá chyba důsledkem nesprávné zásady. Obraz jest stroj, jehož všechny soustavy jsou pochopitelny vycvičenému oku; kde vše má svou oprávněnost, je-li obraz dobrý; kde ton jeden vždy jest určen, vyzvedati hodnotu druhého; kde příležitostná chyba kresby bývá někdy nezbytna, aby se neobětovalo cosi důležitějšího.

Toto zasahování náhody ve věci Delacroixovy malby jest tím spíše pravdě nepodobno, že náleží k vzácným mužům, kteří zůstávají původními, když byli čerpali ze všech zdrojů pravých, a jehož nezkrotná osobitost prošla postupně setřeseným jhem všech velkých mistrů. — Byl by mnohý velice překvapen, vida od něho studie dle Rafaela, trpělivé a pracné veledílo nápodoby, a málokdo vzpomíná dnes jeho litografií, jež zhotovoval podle medailí a řezaných kamenů.

Podávám několik řádek Jindřicha Heina, jež dosti případně objasňují methodu Delacroixovu, methodu, která jest jako u všech lidí silné konstituce výsledkem jeho temperamentu: „V umění jsem supranaturalistou. Mám za to, že umělec nemůže nalézti všechny své typy v přírodě, ale že se mu typy nejvýznačnější, jako vrozená symbolika vrozených idejí, takořka zjevují v duši. Novější estetik, jenž napsal „Italské výzkumy“, chtěl přivésti ke cti starý princip o n á p o d o b ě p ř í r o d y a hájiti, že výtvarný umělec musí nalézti v přírodě všechny své typy. Professor tento, vyměřuje takovouto svrchovanou zásadu pro umění výtvarná, zapomenul jen na jednu z těchto umění, na jednu z nejpůvodnějších, totiž na architekturu, jejíž typy pokoušeli se dodatečně nalézti v lesním loubí a v skalních slujích. Tyto typy nebyly ve vnější přírodě, nýbrž v lidské duši.“

Nuže, Delacroix vychází ze zásady, aby obraz zpodoboval především niternou myšlenku umělcovu, která ovládá vzor jako tvůrce výtvor; a z této zásady plyne jiná,



EUGÈNE DELACROIX.
KRVEPROLITÍ NA SKIU.
(MOREM STIŽENÍ.)



DELACROIX.
SVOBODA.

jež na prvý pohled jakoby jí odporovala, — totiž, že třeba svrchované péče o hmotné prostředky provedení. — Vyznává fanatickou úctu k ryzosti nástrojů a ku přípravě prvků díla. — V skutku, ježto malba jest uměním pronikavé úvahy, které žádá přímého spolupůsobení celé řady schopností, jest důležito, aby ruka, jakmile se díla chopí, měla pokud možno nejméně činiti s překážkami, a s otrockou hbitostí plnila božské příkazy mozku: jinak ideál uniká.

Jak zdlouhavé, vážné, svědomité bývá pojetí velkého umělce, tak bystré jest jeho provádění. Jest to ostatně vlastnost, kterou sdílí s tím, z něhož učinilo veřejné mínění, jeho protinožce, s Ingresem. Slehnouti neznamená ploditi, a tito velmoži malby, zdánlivě lenošní, rozvíjejí podivuhodnou činnost při pokrývání plátna. Svatý Symforion byl několikrát docela přemalován, a v podstatě obsahoval mnohem méně postav.

E. Delacroixovi jest příroda obšírným slovníkem, jehož listy obrací a zkoumá okem jistým a pronikavým; a tato malba, která ze vzpomínky především vychází, ke vzpomínce především mluví. Účinek vzbuzený v duši divákově jest obdobný umělcovým prostředkům. Obraz Delacroixův, na př. Dante a Virgil, zanechává vždycky hluboký dojem, jehož mocnost roste vzdáleností. Obětuje bez ustání podrobnost celku, a obávaje se, aby neseslabil životnosti své představy únavou provedení přesnějšího a krasopisnějšího, těší se zplna nepostižitelné původnosti, která jest niterným obsahem sujetu.

Vedení dominanty děje se nevyhnutelně na újmu celku. Výlučný vkus neobejde se bez obětí, a veledíla jsou vždycky jen rozmanitými výňatky z přírody. Proto třeba podrobiti se všem důsledkům velké vášně, budiž jakákoli, přijati osudnost talentu a nekupčiti s duchem. Na to nemyslili lidé kresbě Delacroixově tak se vysmívající; jmenovitě sochaři, lidé stranničtí a obmezení, více než jest přípustno, jichž



EUG. DELACROIX.
ALŽÍRSKÉ ŽENY.

úsudek platí nanejvýš za polovici úsudku architektova. — Sochařství, jemuž jest barva nemožností a pohyb nesnází, nemá nic společného s umělcem, jejž zajímá především pohyb, barva a vzduch. Tyto tři prvky žádají nezbytně obrysu poněkud nezřetelného, linií lehkých a plynných, a smělého tahu štětce. — Delacroix jest dnes jediný, jehož svéráznost nebyla zasažena systémem rovných čar; jeho osoby jsou vždy vzrušeny a jeho draperie vlají. S hlediska Delacroixova není linie; neboť i kdyby byla sebe jemnější, přísnému geometrovi lze ji vždycky pokládati za dosti silnou, aby sestávala z tisíce jiných; a pro koloristy, již chtí znázorniti věčný tep přírody, linie jako v duze, nejsou než důvěrným splynutím dvou barev.

Ostatně kresba jest několikera, jako jest několikera malba: — přesná nebo tupá, výrazná a obrazivá.

Prvá jest negativní, nesprávná co do realnosti, přirozená, ale nevzhledna; druhá jest kresbou naturalistickou, ale idealisovanou, kresbou genia, jenž umí voliti, upravovati, opravovati, prohlédati, procíťovati přírodu; konečně třetí, která jest nejušlechtilejší a nejpodivuhodnější, netřeba si přírody všímati; líčí jinou, duchu a temperamentu umělcovu obdobnou.

Kresba výrazná náleží hlavně vášnivcům, jako Ingresovi; kresba tvůrčí jest výsadou geniovou.

Velkou vlastností kresby umělců nejvyšších jest pravdivost pohybu, a proti tomuto přirozenému zákonu Delacroix nikdy se neprohřešuje.

Přejděme ke zkoumání vlastností ještě všeobecnějších. — Jednou ze stěžejních známek velkého malíře jest universalnost. — Tak básník epický, Homer nebo Dante, dovede stejně dobře napsati idyllu, povídku, řeč, líčení, odu, atd.

Podobně maluje-li Rubens ovoce, namaluje krásnější než kterýkoli specialista.

E. Delacroix jest universální; vytvořil

genry prolnuté intimitou, historické obrazy prodchnuté velikostí. V našem století nevěreckém snad on jediný pojal náboženské obrazy, jež nebyly prázdny a chladny jako práce ze soutěží, aniž pedantské, mystické nebo novokřesťanské jak obrazy uměleckých filosofů, kteří činí z náboženství archaistickou vědu a mají za nezbytné znáti se především v symbolice a v primitivních tradicích, aby zvířili a rozezpívali náboženskou strunu.

Jest to snadno pochopitelné, uváží-li se, že jest Delacroix jako všichni velcí mistři podivuhodnou směsí vědy — to jest dokonalý malíř — a naivnosti, to jest dokonalý člověk. Podívejte se na P i e t u ve svatém Ludvíku na Močálu, kde vznešená královna bolesti drží na svých kolenou tělo mrtvého syna, majíc obě ruce vodorovně rozpjaty v návalu zoufalství, v záchvatu mateřských rozrušených čivů. Jedna z dvou osob, které chlácholí a mírní její bol, tone v slzách jako nejžalostivější postavy H a m l e t a, s nímž má ostatně nejeden příbuzný rys. — Z obou svatých žen choulí se prvá křečovitě k zemi, jsouc dosud vyzdobena klenoty a odznaky přepychu; druhá, zlatistě plavovlasá, hroutí se měkčeji pod nesmírnou tíhou své zoufalosti.

Skupina jest vybudována stupňovitě a rozvržena zcela na pozadí ponuré a jednotvárné zeleni, jež se podobá rovněž tak skalní spoustě jako moři vzedmutému bouří. Toto pozadí vyznačuje se fantastickou prostotou, a E. Delacroix potlačil bezpochyby podrobnosti jako Michel Angelo, aby nebyly na závadu jasnosti jeho myšlenky. Veledílo toto ryje v mysl hlubokou melancholickou brázdu. — Ostatně nepodjal se tu poprvé látek náboženských. K r i s t u s n a h o ř e O l i v e t s k é, S v a t ý Š e b a s t i a n dosvědčili již dříve vážnost a hlubokou upřímnost, jimiž je dovedl prodchnouti.

Abych však doložil, co jsem právě tvrdil — že Delacroix jediný dovede malovati nábožensky — upozorním diváka, že,



DELACROIX. TANEC MAROCKÝCH ŽIDŮ.



E. DELACROIX.
ZTROSKOTÁNÍ.

bývají-li jeho nejzajímavějšími obrazy téměř vždycky obrazy, jichž náměty si sám volí, to jest náměty pouhé obraznosti — vážná zasmušilost jeho talentu přes to shoduje se úplně s naším náboženstvím, náboženstvím hlubokého smutku, náboženstvím světového bolu, jež i pro sám svůj katolický ráz ponechává neomezenou volnost jedinci a nežádá nic jiného, než aby bylo slaveno jazykem každého — poznal-li bolest a je-li malířem.

Vzpomínám, kterak jeden z mých přátel, hoch ostatně hodný úcty, kolorista již známý, jeden z těch před časem dospělých mladých lidí, již vzbuzují naději po celý svůj život, a akademičtější, než sám měl za to — nazýval malbu tuto malbou kanibalskou!

Není pochyby, ani v podivnůstkách omezené palety, ani ve slovníku pravidel nenalezne náš mladý přítel ono krvavé a divé hoře, pochmurnou zelení naděje stěží vyvážené!

Tato hrůzná hymna bolesti působila v jeho klassickou obraznost účinkem silných vín anjouských, auvergnských nebo rýnských na žaludek uvyklý bledým fialovým tonům Medocu.

Tedy universalnost citu — a nyní universalnost vědění!

Již dávno vyšli malíři, abych tak děl, ze způsobu malby zvané dekorativní. Hemicykl Krásných Umění jest dílo dětinské, a nejapné, kde si úmysly odporují, a jež připomíná sbírku historických podobizen. Plafond Homerův jest krásný obraz který přiléhá špatně. Většina výklenků před nedávnem provedených a svěřených žákům Ingresovým jest malována v rázu italských primitivů, to jest usiluje o jednotnost potlačením světelných efektů a rozvláčným způsobem barvitosti tlumené. Tento způsob bez odporu rozumnější vyhýbá se obtížím. Za Ludvíka XIV., Ludvíka XV. a Ludvíka XVI. prováděli malíři dekorace s lomozivou okázalostí, ale chyběla jim jednota barvy a komposice.

Bylo na Delacroixovi malovati dekorace, a ten rozřešil velký problem. Nalezl jednotnost v celkovém pohledu, aniž ublížil tím svému koloristickému poslání.

Sněmovna poslanců jest tu dokladem

onoho zvláštního uměleckého kousku. Světlo spoře rozptýlené krouží kolem všech postav, aniž tyranským způsobem bije do oka.

Kruhový strop luxembourgské knihovny jest dílem ještě úžasnějším, v němž malíř dospěl — nejen k účinu ještě jemnějšímu a jednotnějšímu, nezadav nijak hodnotám barevným a světelným, jež jsou podstatou všech jeho obrazů — ale ukázal se mimo to se stránky zcela nové: Delacroix krajinář!

Na místě, aby maloval Apolla a Musy, nezměnitelnou dekoraci knihoven, povolil Delacroix své neodolatelné zálibě pro Danta, jejž v duchu jeho vyvažuje snad jen Shakespeare, a volil výjev, kde Dante a Virgil v tajemném místě potkávají básníky starověku:

Pouť naše mezi řečí neustala,
i kráčeli jsme dále lesem tiše,
tož lesem duchů, jež sem vina svála.
A neušli jsme mnoho kroků s výše,
když pláti zřel jsem oheň, jehož svitem
se v polokruhu jasní stínů říše.
Tu poznat moh' jsem, ač v pohledu hbitém,
jak z dálky v temno mdlý můj zrak se zvedá,
že ctným zástupům země ta je bytem.
Ty, jimž se chlubí umění i věda,
kdo jsou, jimž taká pocta udělena,
jež s jinými se pomíchat jim nedá?
On odpovídá: Slávou jejich jména,
jež jistě posud v lidském zvučí žití,
jim v milost nebes vina proměněna.
A zatím velký hlas jsem slyšel zníti:
Buď největšímu z pěvců úcta vzdána,
zda nezříte stín jeho zpět k nám jíti?
Jak zhasla řeč ta tichem zkolébána,
zřím čtyry velké stíny k nám jít směle,
v jich tváři trud ni strast nebyla psána.
Můj vlídný mistr přimlouvá mi vřele:
Viz onoho, jenž meč má ve pravici
a jako kníže druhým kráčí v čele,
toť Homer nad básníky kralující,
Lukán jest zadní, Ovid kráčí třetí,
Horác jest druhý satirou se skvící
A jedním hlasem, jejž tu slyšel's zněti,
mne tito slaví, že jsem roven s nimi,
a pravdu mají, když mé jméno světí.
Tu krásnou školu zřel jsem zraky svými
knížete zpěvů nejmocnější síly,
jenž jako orel letí před druhými.
Když malou spolu hovořili chvíli,
tu vlídně kynouce mne přivítali,
nad čímž se vlídně usmál Mistr milý.
A ještě větší poctu pak mi vzdali,
neb směl jsem k jejich přidružit se sboru,
že šestým v takém věhlasu mne zvali!

Peklo, Dante (přel. Vrchlický.)

Nedopustím se na Delacroixovi urážející přepjaté chvály, že tak zdařile překonal vypuklost plátna a umístil v něm postavy přímé. Jeho vloha jde nad tyto věci. Všímám si především ducha této malby. Jest nemožno vyjádřiti prosou veškeren blažený klid, jímž dýše, a hlubokou harmonii, jež se tímto ovzduším vznáší. Budí to vzpomínky na nejsvěžejší místa Telemachova a obráží všecky, jež utkvěly v mysli z líčení elysejských. Krajina, jež, ač jen podružna, s hlediska, které jsem právě zaujal — universalnost velkých mistrů — jest nanejvýš důležita. Krajina tato dokola se rozprostírající a zabírající ohromný prostor malována jest s důrazem malíře historického a s něhou a láskou krajinářovou. Trsy vavřínů, rozměrná stinná loubí harmonicky ji přerušují; mírné a jednolité slunné záplavy podřimují na trávnících; hory modré nebo lesy vroubené dávají obzor, jaký lze jen přáti pro radost očí. Nebe jest pak modré a bílé, věc u Delacroixe podivná; mraky rozmetané a po různu stažené jako závoj, který se trhá, jsou neobyčejně lehky; a tato blankytná, hluboká a zářící klenba ztrácí se do kouzelné výše. Akvarely Bonningtonovy jsou méně průzračny.

Aby bylo náležitě pochopeno toto veledílo, které, jak mám za to, předčí nejlepší Veronesy, žádá velice uklidněné mysli a velice mírného osvětlení. Na neštěstí prudké světlo, jež sem vpadne velkým oknem průčelním, jakmile bude zbaveno pláten a lešení, práci tuto znesnadní.

Letošními obrazy Delacroixovými jsou Únos Rebeččin, vzatý z Ivanhoe, Loučení Romea s Julií, Markétka v kostele a Lev, akvarela.

Podivuhodným v Únosu Rebeččině jest dokonalá vyrovnanost tonů, tonů mocných, hutných, sevřených a důsledných, z nichž povstává pohled úchvatný. Téměř u všech malířů, již nejsou koloristy, lze vždy pozorovati prázdnoty, to jest velké mezery způsobené tony, které neleží, abych tak děl, v úrovni; malba Delacroixova jest jako příroda, hrozí se prázdnoty.

Romeo a Julie — na balkoně — v chladném svitu jitra drží se zbožně v objetí kolem pasu. V tomto prudkém objetí na rozloučenou Julie, ruce majíc položeny na ramenou svého milence, vrhá hlavu na zad, jakoby chtěla vydechnouti, nebo z hnutí hrdosti a radostné vášně. Toto neobvyklé držení těla — neboť téměř všichni malíři lepí ústa milenců k sobě, — jest nicméně velmi přirozené; — onen mocný pohyb šíje jest vlastní psům a kočkám, šťast-



EUG. DELACROIX.
ZÁPASÍCÍ KONĚ.

ným, jsou-li hlazeny. — Nafialovělé páry úsvitu halí výjev a romantický kraj, jenž jej doplňuje.

Všeobecný úspěch, jehož obraz tento dochází, a zájem, jejž vzbouzí, dokazují případně, co jsem pravil na jiném místě — že jest Delacroix populární, ať si říkají malíři, co říkají, a že stačí nevzdalovati obecenstvo od jeho děl, aby byl právě tak populární jako malíři nepatrnější.

Markétka v kostele náleží k četné již třídě rozkošných obrazů genrových, jimiž, jak se zdá, Delacroix chce objasniti obecenstvu své litografie, tak příkře posuzované.

Lev, malovaný vodovými barvami, má pro mne velkou cenu, nehledě na krásu kresby a držení těla: jest proveden s velkou srdečností. Akvarela jest uvedena na svou skromnou míru a nechce vystupovati s takovým nárokem jako olej.

Abych svůj rozbor doplnil, zbývá mi zaznamenati poslední vlastnost Delacroixovu, ze všech nejpozoruhodnější, která činí jej pravým malířem XIX. století: jest to ona zvláštní a tvrdošijná melancholie, jež dýše ze všech jeho děl, a jež vychází na jevo i volbou námětů, i výrazem postav, i gestem, i stylem barvy. Delacroix má zálibu v Dantovi a Shakespearovi, jiných dvou malířích lidského bolu; zná je důkladně a umí je svobodně tlumočiti. Pozorujíce řadu jeho obrazů, řekli byste, že jste přítomni oslavě jakéhosi bolestného tajemství: Dante a Virgil, Krveprolití na Skiu, Sardanapal, Kristus na hoře Olivetské, Svatý Sebastian, Medea, Ztroskotaní a Hamlet, tak posměchem zahrnovaný a tak málo chápaný. Ve většině vyskytuje se nevím jakou stálou náhodou postava zkrušenější, skleslejší než ostatní, v níž se soustřeďuje všechen bol

okolní; tak klečící žena se spuštěným vlasem v popředí *Křižáků v Cařihradě*; v *Krveprolití na Skiu* stařena tak trudná a tak vrásčitá. Melancholie ona vydechuje dokonce i z *Alžírských žen*, jeho obrazu nejsvůdnějšího a nejzkvetlejšího. Tato malá báseň interieurová plná míru a ticha, obestřená bohatými látkami a toilettními cetkami, vydává nevím jakou rozkladnou vůni špatných míst, která vede nás dosti rychle k nezbádaným končinám smutku. Celkem, s hlediska tuctových světáků, nemaluje ženy hezké. Téměř všechny jsou chorobné a stkvějí se jakousi vnitřní krásou. Nevyjadřuje sílu hrubostí svalů, nýbrž napětím čivů. Není to jen bolest, již umí vystihnouti nejlépe, ale především — čarovný to taj jeho malby — bolest duševní! Tato vznešená a vážná melancholie plane ponurým leskem i v jeho barvě plné, prosté, harmonickými massami bohaté jako barva všech velikých koloristů, ale lkavé a hluboké jako Weberova melodie.

Každý z dávných mistrů má své království, svůj úděl — jež bývá zhusta nucen sdíleti se slavnými soupeři. Rafael má formu, Rubens a Veronese barvu, Rubens a Michel Angelo kresebnou obraznost. Zbýval jediný oddíl říše, kam jen Rembrandt několikrát pronikl — drama, — drama přirozené a živoucí, drama hrozné a melancholické, často vyjádřené barvou, ale vždycky gestem.

Co do vzrušených gest nemá Delacroix soupeřů, leč mimo svoje umění. Znám skoro jen Frederika Lemaîtra a Macreadyho.*)

Pro tuto vlastnost zcela moderní a zcela novou jest Delacroix posledním výrazem pokroku v umění. Jako dědic velké tradice, to jest plnosti, ušlechtilosti a nádhery komposiční, a důstojný nástupce mistrů starých ovládá lépe než oni bolest, vášeň, gesto! V tom právě záleží význam jeho velikosti. — V skutku, představte si, že se ztratí dílo některého ze starých proslulých mistrů, téměř vždycky bude míti svou obdobu, jež bude moci jej vyložiti a napověděti myšlence dějepiscově. Vezměte Delacroixe, a velký historický řetěz jest přetržen a hroutí se k zemi.

V článku, který vyhlíží spíše jako proroctví než jako kritika, k čemu zaznamenávati vady podružné a skvrny drobnohledné? Celek jest tak krásný, že nemám k tomu odvahy. Ostatně, věc jest tak snadna a provedlo ji tolik jiných! — Není-li novější pohlížeti na lidi s jich stránky světlé? Vady Delacroixovy bývají druhdy tak patrné, že bijí v oko nejméně zkušeného. Lze rozevříti namátkou prvý do ruky padlý list, v němž po dlouhý čas zarputile, v protivě k mému způsobu, přehlížely se vlastnosti stkvělé, v nichž se původnost jeho zakládá. Jest známo, že velcí duchové nemýlí se nikdy na polo a že mají výsadu ohromnosti v každém směru.

Salon z r. 1846. PŘEL. K. SVOBODA.

*) Slavní herci. Pozn. redakce.



A. KALVODA.
V BŘÍZÁCH.



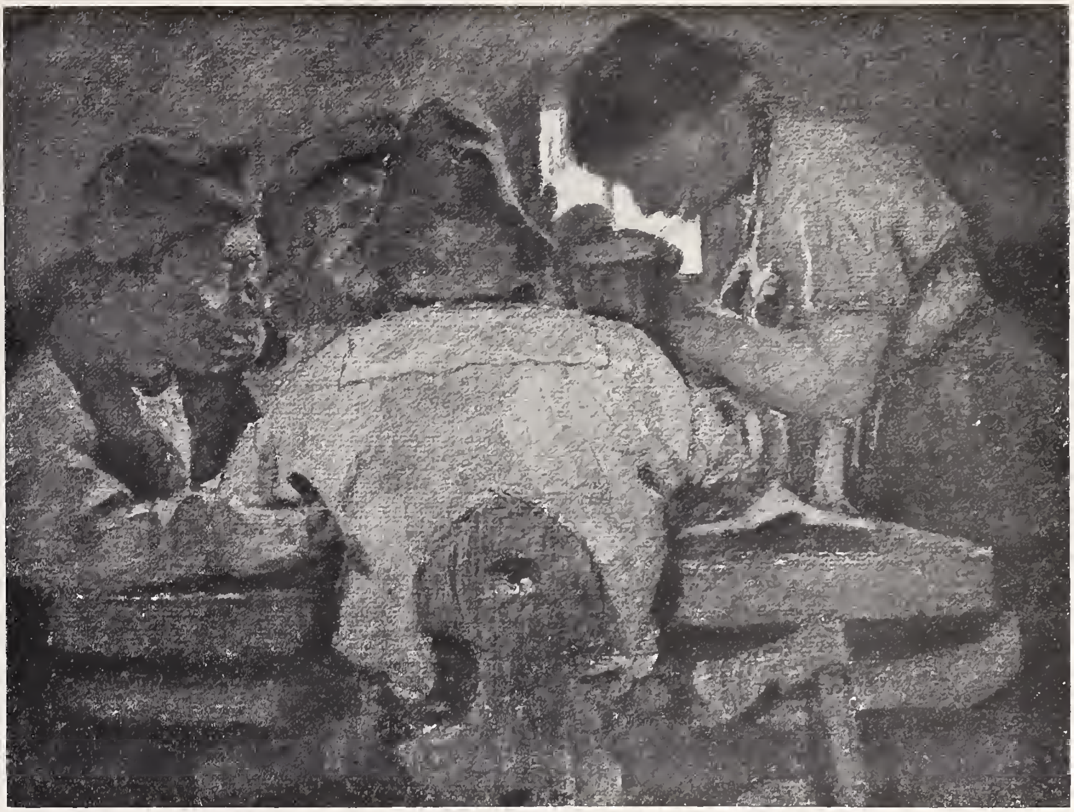
ALOIS KALVODA.
VESNICE NA STRÁNI.



A. KALVODA.
▪ BOUŘE. ▪



A. KALVODA.
ČESKÝ KRAJ.





J. HLAVICA.
Z VALAŠSKA.



FRANTIŠEK ŠIMON.
ST. GERMAINE V PAŘÍŽI.



BOHUMIL KAFKA.
PODOBIZNY DĚTÍ.



FRANTIŠEK ŠIMON.
Z HOLANDSKA. LEPT.



A. KALVODA. DEKORATIVNÍ OBRAZ.

KRITICKÉ SLOVO O „KONCI HACKENSCHMIDOVĚ".

Nemluvím za žádnou stranu — ale za mocnost, jedinou mocnost, kterou uznávám: Literární Umění.

I.

Pan Dyk v úvodě ke svému románu mluví o snaze zachytiti velikost, touhu po velikosti. Krása, velikost, vášeň, velká vášeň — tyto představy a tato slova vracejí se často i v knize a občas klade se mezi ně rovnítko.

To je tedy literární formule p. Dykova. Není špatná, ale není snad tak nová, jak si myslí p. Dyk. Pravda jest, že totéž chtěl a téhož dosáhl v nejlepších svých dílech a tvůrcích realismus. Jenže p. Dykovi nehodí se jaksi, přiznati to a pointuje svůj programm p r o t i realismu. Přiznává jen, že po čemsi podobném toužil romantismus a koketuje s ním proto statečně v knize: má nejen romantické cítění, ale (a to je trochu choulostivé) i romantickou manýru, i romantický vnějškový apparát: pracuje se temnými předtuchami, pracuje se viděními, pracuje se jasnovidectvím: smrt Hackenschmidovu a Hilariovu naznačí duch Tacitův, který se zjeví mezi nimi na noční schůzce Kopulentovi.

Všecko pěkné. Jenže básníky nedělají ani dobré úmysly, ani dobré formule, ani apparát, ani vtipná úvodní slova. Básníka dělá tvůrčí síla: kolik dovedl z t ě l e s n i t ze svých snů, přesvědčení, citů. Dovedl vztýčit živé charaktery, dovedl stvořit typické osudy? Dovedl vdechnouti svým osobám hlubší pravdu, pravdu vnitřnější a zákonnější než ona, kterou zaručuje poněkud prostoduché ujištění, že „Hackenschmidové byli typickými zjevy generace" a že „Hilariové existovali"? Jaké osudy dal básník vyřešiti si svým lidem z jich styků a vztahů?

Slovem: Ano, velikost. Zcela správně. Jen kde j e s t opravdu velikost? — ne pouhé s l o v o napsané na papíře nebo vložené komusi do úst.

Hledejme tedy velikost nebo touhu po velikosti — to znamená: alespoň správně pojatou a správně cítěnou velikost — ve figurách a v osudech figur z románu páně Dykova.

II.

Jest v Hackenschmidovi?

Myslím, že ne: Hackenschmid je celý jen v pocitu viny a zloby — temné viny a temné zloby. Hackenschmidovi schází nejprimitivnější noblessa, nejprimitivnější vnitřní takt. Všecko, co tento člověk podniká a mluví, nese pečeť triviality, plebejství: klukovina, buršikosnost. A trivialita. Všecko, čeho se dotkne, ztriviální. Jeho žvasty v hospodě, jeho rozčilování sebe i jiných theoriemi síly a anarchie a hlavně jeho vražda Hilaria a způsob té vraždy jest buď surovost nebo klukovina.

„Hrdina naší doby“ ve velmi zanedbaném, počátečném stadiu, v embryonálném stavu. Jak nízko stojí pod „Hrdinou naší doby“, vysvitne prostým srovnáním osudů a situací. Oba, i Pečorin i Hackenschmid, nenávidí svého druha hlubokou nenávistí, oba jej zabíjí na konec.

Jenže Pečorin zabíjí čestně, tváří v tvář, pod božím sluncem, v souboji, a když byl prve zjistil, že nepřítel a sok chtěl zabíti jeho a vedl si podvodně: smluvil se se svým sekundantem na podvodu, že nabíjí bambitku Pečorinovu na slepo. A zabíjí, až když by byl býval sám málem zabit, zabíjí, když marně žádá svého soka za odvolání.

Tak Pečorin.

A Hackenschmid?

Zabíjí zákeřně, ve tmě, člověka nic netušícího, který se nemůže ani bránit. Zabíjí v tunelu, kam vešel Hilarius ukrýt se před deštěm.

A po vraždě? Pečorin jest otřesen do kořenů bytosti, cítí cosi hrozného — Hackenschmid „zašklebí se cynicky nad mrtvolou“, zadeklamuje jakési verše a má pocit radosti.

Jaká sprostota!

A autor neuvědomil si ani a nedal mu procítit, že takovéto odstranění Hilaria jest největší poklonou — právě síle Hilariově. Jak strašně silný nepřítel, když nedovedu jeho vliv paralysovat, když, abych jeho dílo znemožnil, musím jej — zabít zákeřně v tunelu!

Je-li Hilarius, ne-li representantem realismu, alespoň representantem zvláštního positivismu a utilitarismu, sprahlosti srdce moderního člověka, pak nemohlo se jim dostati většího přecenění než tímto způsobem vraždy — tak ubohým, tak nízkým, tak podlým, tak zoufale bezduchým!

III.

Jest v románě figura, která nemá snad touhy po velkosti, ale za to — líp a víc! — nemá, neměla by daleko k velikosti, kdyby ji byl autor dovedl ocenit a zhodnotit. Je to Hilarius. Hilarius chce veliké věci a pracuje k nim. Hilarius sní veliký sen — větší sen než všichni ostatní geniálníci v románě: sen střízlivosti. Je to positivista ve stylu, který budí respekt — který by mohl budit respekt, kdyby jej byl dovedl autor promyslit a domyslit. Figura, které by rozuměl Nietzsche z druhé positivistické periody, z doby „Menschliches, Allzumenschliches“, kdy opustil romantismus „Zrození tragedie“, Schopenhauera i Wagnera: víra ve vědu, v rozum, v zdraví — vůle k ovládnutí života, poctivá vůle skončiti jednou pro vždy s romantismem náhody a nehody, geniálnickým experimentováním . . . Život buď formulí, nebo lépe methodou, uvědomělou jako kterýkoli jiný problém a účelně řešenou! Posivitismus, utilitarismus! Jasnému duchu Voltairovu! Lumières. Osvěta. Společnost. A v ní bezpečnost, jasno, rozum. Methoda! Ovládnutí všeho methodou! (Methoda zde = kultura.)

Tolik in theoria a in abstracto.

Umělecký a básnický úkol byl vztýčiti a oživiti takovéhoto chladného dobyvatele, fanatika střízlivosti, vášnivce rozumu a jeho samospasitelnosti — nepodati formuli a schema, nýbrž živého člověka.

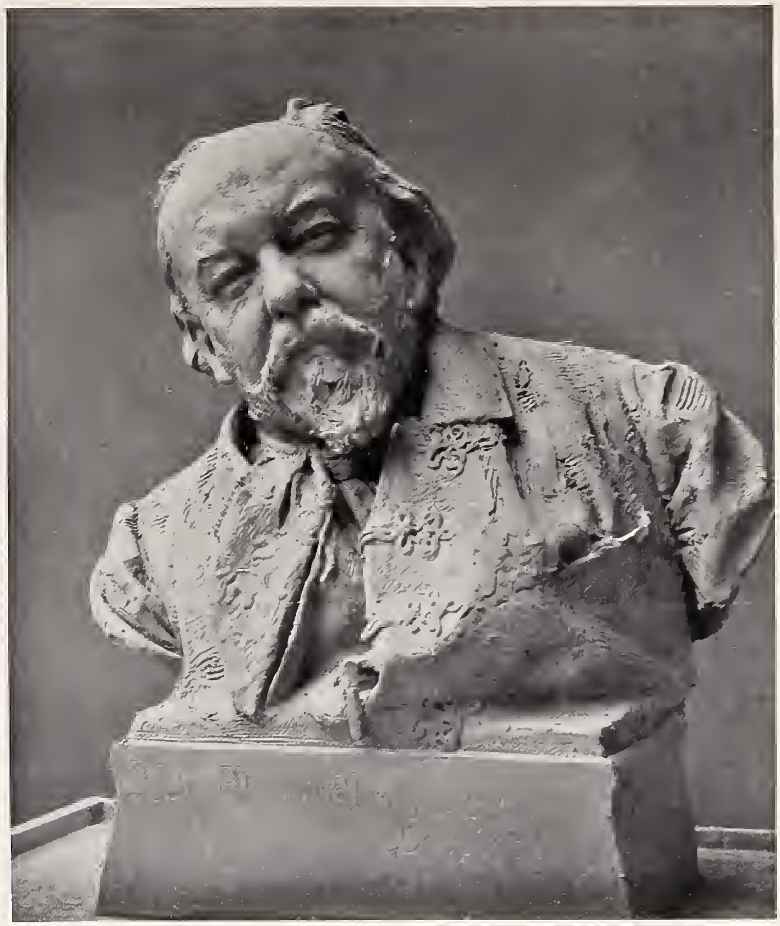
„Ty jsi síla formule. Ty jsi její ničemnost,“ míní theoreticky o Hilariovi p. Hackenschmid. „Ani jedno, ani druhé,“ odpovídám jako literární umělec, „jen její slabost, její naprostá nemohoucnost v uměleckém díle.“

Hilarius není skutečně nic než formule, papír: půl schema, půl karikatura.

Jen schema, neboť tento člověk nezná nejmenší nedůslednosti, nejmenší pochyby, nejmenšího kolísání, nejmenšího vážení a rozvažování. Tento člověk ani nemyslí (třebas jej vydával p. Dyk za člověka idejí): neboť jest si vším od začátku nevývratně jist. Ani stínu nedůslednosti a rozporu — jimiž je právě život. Ani stínu kollisí, bojů, krisí: — jedna jediná šedá slitina papírová. Ani stopy po rozvoji u tohoto člověka v celém románě — ani stopy po životě.

Natažený stroj, který pracuje: a dost.

Pan Dyk, aby udělal tohoto nešťastníka docela — ale docela — důsledným, papírově důsledným, nedal mu ani zamilovat se do Pavly: tak důkladně přeherodesoval svého



B. KAFKA.
PODOBIZNA
M. ALEŠE.

Herodesa. Nic než papírové strašidlo. Všecko jen spekulace: u Pavly je prý „das ewig weibliche“ stlačeno na minimum — nebude tedy překážet ve vědecké práci: budeme dříve docentem, dříve professorem! Velikolepé, což? A tu začíná karikatura — karikatura papírová a nudná.*)

P. Dyk zapomněl úplně, čeho nezapomínal Balzac, který dovedl postaviti na nohy takovéto chladné vášnivce a studené dobyvatele: že jsou s n i v c i s n u, velikého a bizarního snu, kterému se říká střízlivost. A že, kdo sní, má i chvíle, kdy bdí, a naopak.

U Balzaca jsou tito lidé sama horečka: u Balzaca prožíváme s nimi nejen denní světlo, ale i temno nocí: vidíme do jich snů, do veškerých jejich snů, do snů bděných i do snů sněných, vědomých i podvědomých, ovládnutých i ovládajících. Rozpory a kontrasty jejich ustavují zde právě takové lidi.

U pana Dyka není z toho všeho nic než „síla formule“ nebo jasněji: papírový panák.

Všecko jest ztraceno, jen t o jest zachováno: r o m a n à t h e s e.

Na tomto oltáři, tomuto teleti se zde obětuje.

Půl schema, půl karikatura — a celý papír.

IV.

Hledá se tedy velikost nebo touha po velikosti. Kde jest?

*) Začíná vlastné již dříve: v kapitole IX., kde doktor Hilarius „objevuje nékteré své zásadné antipathie“ — attakuje před slečnou Pavlou zásadné všecku poesii a všecko umění jako v podstaté nemorálné. To není již jen zkarikovaná figura, to jest i zkarikovaná „formule“: pokud vím, i nejstřízlivější posivitismus, i nejradikálnější utilitarismus nechává platit poesii alespoň jako přechodné stadium nebo alespoň jednu její větev: didaktickou. A otázka: nedal si tím právé ujít p. Dyk živel k charakteristice i k hlubši satiře — v této kompromissnosti a v tomto středocestnictví?

Snad v Heleně Ronzové. Zná se k ní alespoň sama — a nejen slovy, i smrtí svojí. Nechce opakování, zevšednění. Chce umříti ve chvíli, kdy dosáhli jsme vrcholu, „toho nejkrásnějšího na světě". Nechce drobnou vášeň každodenní; pouze veliké vášně mají právo na život.

Hrozí se toho, jak může láska a vášeň „klesnouti ve Familienleben". Poprvé a naposledy — telle est là la devise.

K tomuto životními názoru jen několik poznámek, několik kritických otazníků.

Jak poznáme, že jsme na vrcholu, jak poznáme, kdy jsme na vrcholu? A není právě znakem duší silných věřiti, že ho posud nedostoupily, že zítra vystoupnou výše a pozejtři ještě výše? A není právě problemem toto: ne vyhnouti se opakování, nýbrž překonávati je? Dovésti dáti nový obsah zdánlivě stejné formě, zdánlivě stejné látce? Posvětiti i všední den na svátek a ne žíti pouze ve svátek a zemříti ve svátek? Je velikost v tom, zemříti po svatební noci ze strachu, aby láska neutonula ve zvyku? Není tento heroismus krátkodechý a jen zdánlivý? Neznamená to, vlastnímu problému se vyhnouti?

A více: jest tento názor vůbec životný — nebo jen papírová dialektika a vtip? Zákon nebo — kuriosum? Umění nemá smyslu, pokud neukazuje ve figuře hluboké, bytostné zákony, ukryté zákony, jimiž žije.

Ukázal jich zde p. Dyk? Nebo sestrojil jen bystrý papírový stroj?

Pro mne jest Helena takový paradox, že k jejímu zdůvodnění bylo by málo půle knihy. Zatím visí u p. Dyka všecko ve vzduchu; p. Dyk nepodal ani přímo tohoto dramatu, rozhodně nejzajímavějšího v jeho knize — obmezil se na pouhou vzpomínku Hackenschmidovu na něj, kterou v nočním monologu nám vypravuje.

A přece opakuju znova: půle knihy nebylo dosti na toto drama. Tak je paradoxní — tak jest cizí tento způsob myšlení a cítění zvláště — nota bene — ženě. Ne tak muži: znal jsem a znám několik mladých mužů, kteří takto — alespoň mluví. Cítí-li, nevím; že však nejednají dle tohoto paradoxu, vím bezpečně. Neupřímné poseurství a renommistika — das ist des Pudels Kern — alespoň v případech, které znám. Jak to říká Nietzsche: poctivost — tato nejmladší cnost, cizí posud i nejlepším! A jinde: co člověk neudělá pro krásnou pósu?

Et passons, a vraťme se k naší figuře a k našemu ději.

Tato bytost tedy — sama energie a sama síla — která chce býti svému milenci inspirací, zamiluje se do Hackenschmida, slabocha, člověka rozlámaného, bez vůle a soustředění, který zaměňuje plán plánem a nedovede jaksi se ctí žít.

Tedy se ctí umřít! A Helena unese jej na svatební cestu — s podmínkou, že ráno po svatební noci zemrou společně.

A ráno po svatební noci — opustí Hackenschmida odvaha. Helena pozná, že se vzdala slabochovi, „hodnému hochovi", jak praví, ale — nic víc. A zabije se sama.

Můj bože, jaká literatura! Kde jsem ji již jen četl?

Ach ano, vzpomínám si: v Bourgetově „Žákovi" jest situace analogická. Charlotte — Robert Greslou.

On: dekadent, theoretik, nihilista, člověk rozbitý při vší své vědecké principielnosti — ona: síla, energie, víra, poctivost, čest. On: nové necnosti — ona: staré ctnosti. (Kontrast jest tu ještě



BOH. KAFKA. PODOBIZNA MALÍŘE F. Š.

prudší tím, že ona jest šlechtičnou staré krve — on plebejcem.)

A také zde svatební noc s podmínkou a také zde ráno po ní zbabělost u muže, ústup, zrada.

Také zde záhy na to sebevražda dívčina.

Jenže, a na to prosím pozor: jak pevně a jasně jest to motivováno u Bourgeta! Jak zdůvodněno u Bourgeta. Charlotta jest totiž nevěstou kohosi jiného, kohosi, za něhož se má za několik dní provdati...

Ano — a to je Bourget: dekadent v nejhorším smyslu slova. Ubožák Bourget. Ano, chudák Bourget, umělecká nulla, psychologický krejčí a krejčovský psycholog...

Et passons.

V.

A zase: hledá se velikost, hledá se touha po velikosti.

Jest v mladém Kopulentovi — sympatickém, jemném muži, churavém, rozpolténém, kolísavém, který se cítí tak cizím ve svém národě a ve svojí době, plebejsky malodušné, a který si vybral z Grillparzera svoji devisu pyšně melancholickou? V této rytířsky cítící bytosti s ochrnutou vůlí?

Byl bych nakloněn věřiti tomu, kdyby i zde nebyly partie, které tuto víru podrývají. Věří se mi totiž velmi těžce v poctivou touhu po velikosti u lidí, kteří jí rozkřikují v hospodě na celé kolo — nevkus, jehož se vůbec dopouštějí hlavní figury p. Dykovy, nevyjímajíc ani tuto, nejlépe vychovanou a nejdiskretnější. Nevkus? Jen nevkus? Ne, jest to trochu víc: neboť podrývá to víru v intensivnost vnitřního života.

Mladý Kopulent jest člověk s ochrnutou vůlí. jakási zoufalá trhlina jde jeho bytostí. Kdo je jí vinen? Vykládá se, hypotesuje se leccos o tom v románě. Kopulent sám trpí tím, že nemá příležitosti obětovati se. Není nic velkého, proč padnouti v této zemi. Tato země nedává k tomu prostě možnosti. Pochopil to jasně v prosinci devadesátého sedmého: čekal národní tragoedii, revoluci velikého stylu — a přišla její parodie, komedie, fraška. „To mne dorazilo," míní sám prostoduše, ale jistě upřímně.

(Také Hackenschmidova déroute vykládá se sklamáním, které mu přinesly prosincové bouře.)

Místo kritiky několik otázek.



L. ŠALOUN. DEKORATIVNÍ FIGURKA. ▪

Není to všecko trochu povrchní, papírové, konstruované? Mohou ležet příčiny velikých duševních rozvratů tak na povrchu — tak náhodně na povrchu? Nestačilo by myslit trochu vášnivěji dvě tři minuty, aby se člověk vybavil z takové můry, i když na něho padla?

Neboť může se klást jen tak prostě rovnítko mezi národ a pouliční luzu, s níž se setkal p.



J. MAŘATKA.
STUDIE.

Kopulent junior a již hrozil revolverem, již zahnal nenabitým revolverem?

Smí takto vykládati duševní děje psycholog, moderní psycholog? To, čemu se říká s přízvukem, hrdě a pyšně: moderní psycholog?

VI.

A ještě několik figur a vztahů.

Starý pan Kopulent jest dosti konvenční. Skoro již cliché.

Příslovečná „stará“ generace. Krušný život, ale žili jsme jej rádi a s chutí. Optimismus a idealismus: snít celý život s otevřenýma očima — celkem charakteristika (skoro doslovná), kterou charakterisoval kdysi Neruda J. V. Friče. Před nějakými patnácti, dvacíti lety.

Poměr jeho k synovi také příslovečný již poměr „otců a dětí“. Děti — generace složitá, skeptická, zviklané vůle, které „otcové“ těžko chápou nebo vůbec nechápou.

Pavla — ušlechtilá pokroková dívka. Spodní proudy romantiky a dobrodružnosti. Hrozí jednu chvíli vystoupiti z břehů a prolomiti hráz. Uloží se však zase do své míry a podřaděnosti po skeptických výkladech bratrových Viz o tom velmi papírovou kapitolu XIV. dílu druhého.

Neboť tito lidé proklatě mnoho mluví. Vyžvaňují se neustále: mrhají hloupě svým mysteriem



J. MAŘATKA.
▪ STUDIE. ▪

a stávají se tím banálními a plochými. Svádějí neustále samy sebe ve formulky: práce, které by se měly ušetřit a jež by měly přenechat čtenáři.

Do všeho se vemluví, ze všeho se vymluví.

A stále jakési literární a psychologické vzorce a předlohy na tabuli — snad abychom se nespletli. (My nebo někdo jiný?)

Stále literární citáty, odkazy, narážky.

Teď nekonečná varianta na thema Ibsenovy „Paní mořské“, bytosti, která se nemůže aklimatisovati a podléhá přitažlivosti mysteria, za chvíli na slovo mladého Stendhala po první bitvě: „Jest to jen to?“

Nu, bůh odpusť, ale hrozně nudno.

VII.

Pavla — Hackenschmid — Hilarius.

Co by z těchto tří elementů dobyl ku příkladu Puškin?

Míním: jaké vztahy? Jakou hru přitažlivosti a odpuzování? Jaký hluboký a krásný vzorec osudů?

Venkovská dívka — dandy, cynik a básník — doktrinář, professor a počestník.

Kdo by ji přitahoval, kdo lákal, kdo odpuzoval? Ze začátku a později? Kdy a proč? A za koho by se naposled provdala?

Což je psáno jen in parenthesi a jako thema pro fantasii, pro kritickou fantasii. Jen pro lidi



J. HLAVICA.
■ STUDIE. ■

Uvědomte si pod tímto zorným úhlem vztahy figur p. Dykových na konci jeho románu a na začátku jeho románu.

Jak málo se změnily! Jak málo se poučily o sobě i o druhých!

Hackenschmid nenávidí na začátku Hilaria a hnusí se mu již stejně jako na konci a Hilarius pohrdá Hackenschmidem na začátku již ne jinak než na konci.

A to jsou dvě figury prvního plánu, figury centrální!

U Pavly jest sice jakýsi rozvoj hlubším uvědoměním sebe — Pavla opisuje jakousi dráhu, ale, jak jsem ukázal, není právě markantní. Jest na to příliš papírová a slovní.

Starému p. Kopulentovi v jeho věku ovšem odpouštíme rozvoj, ale ne tak jeho p. synovi. (Odnárodnění jeho odehraje se úplně za scenou a konstatuje se suše jako fakt v doslovu referátem.)

Celkem: s jak malým ziskem proběhly tyto figury čtyři sta dvacet hustých stran!

S jak malým ziskem!

A my s nimi?!

IX.

A zde jsem u viny p. Dykovy — umělecké, tvořivé jeho viny — kterou leckdo snad cítil, ale nedovedl vyslovit a zdůvodnit.

Jest v tom, že p. Dyk nevytvořil typicky čistých osudů, nevyřešil jich ze vztahů svých figur. Nedal se osobám rozvinouti, nedal jim vyrůsti. Nemá pevný a určitý vztah ke svým osobám, nepromyslil a nedomyslil jich: nekritisuje jich v jich osudech a jich osudy.

Nemá vlastní básnické potence: jest slabý umělec, slabý básník.

Není třeba s naivní neslušností domnívati se, že p. Dyk jest totožným s Hackenschmidem nebo že Hackenschmid jest jeho ideálem — aby bylo pravda, že p. Dyk jest vinen jeho zanedbaností, jeho cynickou koketností, jeho neotesaným poseurstvím, nešlechtěnou tupostí a klukovinou.

Nestačí říci na omluvu, že „Hackenschmidové byli a jsou typickými representanty“ . . atd., nebo že tu p. Dyk odkrývá bolesti a rány své generace.

Umělecké dílo není přece otisk skutečnosti — umělecké dílo jest stylisovaná skutečnost, s fantasií. Jen pro kritiky s fantasií. Pro lidi s kritickou fantasií.

To znamená: skoro pro nikoho v Čechách.

Račte tedy nečíst a neznepokojovat se.

Jakoby se bylo nestalo.

VIII.

Mrzutá věc, ale není skoro rozvoje v románě p. Dykově. Není skoro vnitřního dění, není růstu.

Básník svádí přece proto figury dohromady, aby se vzájemně, stykem, poučily — poučily o sobě i o jiných — aby jim vyrostly.

Jen proto má smysl, že byly tak dlouho pohromadě a my s nimi: když se rozcházejí, musí býti poučenější o sobě než na začátku, kdy se sešly.

zhodnocená skutečnost, domyšlená a docítěná skutečnost.

Básník kritisuje svoje figury — kritisuje je právě osudy, jimiž jim dává projít — očisťuje je osudy, které jim strojí. V tom smyslu musí tvořiti básník typické osudy — takové, které odpovídají charakteru osoby, které jej rozvinují.

Vina p. Dykova — jeho umělecká a básnická slabost — jest právě v tom, že nekritisuje Hackenschmida, že ho nekritisuje jasně a rozhodně. Naopak: koketuje s ním.

Nezaujal ani pevného a rozhodného stanoviska k němu.

Jsou místa, kde dává cítiti, že Hackenschmid jest v jádře churavý, že cítí svoji bídu — a jsou místa, kde jest polévaán září, kde jest zapalován před ním bengál, kde jest stavěn do geniálních pós, kde se mu dává za pravdu, kde jest elementem hlubšího života nebo vyššího zdraví.

Slovem: neupřímnost, nerozhodnost. Polovičatost. Koketování a ne kritika.



J. HLAVICA. PODOBIZNA.

Snad se mně namítne, že autor kritisuje Hackenschmida smrtí — ano, kdyby jen tato smrt nebyla dílem fantasie nebo nudy.

Nebo jest tato smrt soudem? Pochybuju, že tak vypadá soud. Hackenschmid necítí se prostě vinným smrtí Hilariovou; necítí nejslabší lítosti — jen jakousi nudu ze zbytečnosti.

Ukázal jsem, jak právě zde stojí nekonečně výš Lermontov; jak nekonečně jemnější a zákonnější měl poměr ke svému „Hrdinovi naší doby“. A to jest dílo snad sedmdesát let staré!

Představte si nyní, že by Hackenschmid padl do rukou Turgeněvu? Jakými osudy by jej kritisoval? Nebo Jacobsenovi? Nebo Goethovi? Nebo konečně Dostojevskému?

Měli by i ti slabost koketovati s ním?

Ale dost. Ustávám, neboť vidím, že zase apeluju na organy, které nejsou právě v Čechách domovem: takt a jemnost srdce, noblessu vkusu, kritickou fantasii.

X.

„Konec Hackenschmidův“ jest psán špatně: neplastickým jazykem, novinovým jazykem, ošklivou manýrou časových narážek a floskulí, jazykem studentských „knih přání“, odpadkovou latinou,*) — odpadkovým dneškem.

---

*) Tím spíš musíme žádat, aby alespoň tento prostředeček byl poctivý a čistý — není právě silný a bohatý.

»Noli tangere circulos meos«, čtu dvakráte v knize. Turbare, p. Dyku!

„In dubiis in mutuis“ (str. 345) — jest nesmysl. Soudíc dle kontextu mělo státi: „in dubiis mitius“.

Manýrou a ne stylem.

Je to dílo kohosi, kdo necítí a necení literární umění jako mocnost — dílo kohosi, kdo koketuje s mnohým a s mnohým v době a ne právě s nejlepším.

(Člověk nesmí ani vzpomenout F l a u b e r t a a jeho „Sentimentální výchovy“. Čím jest mu tam politika? Čím celý rok osmačtyřicátý? Revoluce roku osmačtyřicátého? Nemnohem víc než pittoreskní kulissou intimních dějů, vnitřních dramat srdce! Tomu říkám: distance. Noblessa distance. Tomu říkám: poměr a soud!)

A můj refrén: m a n ý r a a n e s t y l!

Proto se tento román tolik líbí dnešku: styl jest vždycky v nevýhodě proti manýře.

Manýra jest pestrá, manýra je zábavná, zajímavá, kratochvilná, manýrou podplácí si autor dnešek, manýrou s ní koketuje. Manýrou dá se namluvit hloupému a prázdnému dnešku, jeho ubohým statistům, že jsou dokonce historickými osobami a že sehrávají dnes nebo sehráli včera historické drama: že dělají — také oni — historii. Jaká radost! Jaká pýcha!

Styl vypadá vždycky s počátku vedle manýry chudě, chladně, střízlivě: aby jeho noblessa a síla vynikla, jest třeba distance, odstupu let a let.

XI.

A jen několik více méně náhodných dokladů n e s t y l o v o s t i, stylové chudoby a tuposti z „Konce Hackenschmidova“.

Snad se budou zdát lidem maličkostí a nepatrností: nedivme se, jsme v Čechách a zde se nechápe posud, že v umění n e n í „maličkostí“, že v literárním stylu n e n í „nepatrností“. Že každé slovo, každá věta jest ukazatelem čehosi, mluví o čemsi: o taktu srdce a obraznosti, nervové přesnosti a jemnosti, o sensitivnosti, o noblesse, jakou žijí nebo nežijí vlastní tvárné umělecké organy . . .

Tedy, dobrodinečkové, aby nebylo pochyby: nejde o „purismus“, o pedanterii grammatickou nebo filologickou — jde o něco jiného: o v k u s a t a k t n e r v ů a s r d c e. Rozumíte, dobrodinečkové?

„Co se lidu týče“ . . . „co se oné docentury týče“ . . . „co se slečny Pavly týče“ . . .

Psát takto v románě — tedy v díle básnickém — jest prostě nevkus. I kdyby se tak psalo v učeném traktátě, byla by to nemotornost.

„D l o u h o h r o z í c í m r a k y p o č a l y n á h l e p l n i t i s v é h r o z b y. Mručivě cos z a r a c h o t i l o. Blesk, a potom hrom z a r a c h o t i l b l í ž e.“ (Str. 390.)



J. HLAVICA.
AKVAREL.

Jaká síla a novost expresse! První věta jest dokonce jakoby vystřižena z denníkové lokálky.

Nebylo by vkusnější, konstatovati prostě s policejní exaktností — odepřeli-li nám již bozi dar p o p i s n é h o s t y l u, kterému jsme se, dobře vědouce proč, rádi smávávali:

„Zahřmělo, dalo se do deště“ . .?

Ano: v š e c k o bylo by slušnější a vkusnější než t a k o v é t o popisy!

„Míjely týdny, s t á l e ú ž e s p j a l i se ti dva, slečna Friderika a negoethovský Goethe“ (364).

Nejen grammatika, ale logika, nejprostší smysl dění, káže psáti: stále úže s p í n a l i s e ti dva!

„Hackenschmid zabrán ve své dojmy, nepozoroval slečnu Brand-



V. STRETTI.
PO ZÁPADU.

lerovu. Napjetí *této* dostoupilo vrcholu.“ (407.)

„Napjetí této“ — bravo, stylisto!

A končím pohádkou.

Žil kdysi — snad před více než padesáti léty — v Rusku malý šlechtic a činovník ve výslužbě, kolležský tajemník ve výslužbě. Stalo se kdysi, že musil napsati domácímu list, důležitý list, aby jej nevypuzoval z bytu, který si zamiloval. Napsal jej, ale přečítaje jej shledal, že se vyjádřil nešťastně a nevkusně: dvakrát za sebou sešlo se mu který a dvakrát za sebou že. A poněvadž jest člověkem slabé vůle — jakýmsi neurasthenikem — a nemá sil, aby odstranil tento stylový nevkus a nelad, roztrhne svůj ubohý koncept a listu neodešle.

To učiní malý ruský šlechtic a kolležský tajemník ve výslužbě, neboť jest při vší svojí zanedbanosti tím, čím nebývají čeští spisovatelé: člověkem vkusu a taktu, člověkem estetického svědomí. Cítí — tento ubožák — literární vkus jako skutečnou mocnost a sílu a ctí jej také tak: jest to opravdu člověk dobrého a jaksi hluboce slušného jádra, jak se vykládá o něm dále. Člověk s hluboce slušnou duší, který dovede přinášeti oběti tomu, co ctí.

Tento muž v mnohém směru pamětihodný jmenuje se Ilja Iljič Oblomov a jakýsi pan Gončarov napsal nám jeho život i jinak ještě zajímavý a v mnohém příkladný.

Jest také do češtiny přeložen, dokonce dvakrát. A zdá se, že po obakrát marně a zbytečně.

XII.

„Konec Hackenschmidův“ není románem generace, jak se říká.

Generace jest svaté a veliké slovo, veliký a svatý pojem. Smysl jeho jest v čemsi jiném než v hospodském tlachu a v laciných paradoxech, dnes již poněkud vypelichaných. Generace jest drama myšlenky a snu, generace jest slovo pro

poměr k velikým mrtvým, pro spolupracovnictví času na díle: generace znamená přejaté dědictví, rozmnožené a předané dědictví...

Za několik let vystoupí všecky díry a rozstoupí se všecky trhliny v románě p. Dykově a zbude z něho to, čím jest: hromádka kamení — trochu obšírný traktat, politicko-literární causerie. Neboť, opakuju, není stavbou, není uměleckým celkem.

Jest v něm několik zajímavých stran, které stačily na causerii, na lyrickou báseň, snad i na povídku. Na víc rozhodně ne.

Neboť p. Dyk není ani veliký básník, ani myslitel, ani hluboký a originální kritik. Pan Dyk jest člověk parátního vtipu, nepřebraného vtipu často, kterým terrorisuje zbabělý dnešek. V tom jest tajemství všeho. Má dar pitvorného verše, groteskně fantastické karikatury: ale na básníka, na myslitele to ještě nestačí. A budiž humbug, který s ním tropí neopravdový, neposvěcený dnešek sebe větší, za několik let ulehne tento hluk sám sebou: neboť hluk jak malicherně a znenadání vzniká, stejně i zaniká.

Jediná otázka, která stojí za to, aby byla položena, jest jen ta: nebude-li pak již pozdě a nezaplatí-li p. Dyk jeho režii příliš draze — třebas i lepšími stranami svého talentu.

12./15 dubna 1905.*)

F. X. ŠALDA.

---

*) Studii tuto poslal jsem 21. dubna redaktoru „Přehledu“ p. G Žaludovi, který ji chtěl uveřejniti pouze s poznámkou, že redakce zaujala a zaujímá ke knize stanovisko jiné. Nechtěl jsem připustiti, aby moje kritické myšlenky a argumenty byly snižovány na pouhé soukromé mínění a pouhý soukromý názor a vyžádal jsem si, aby mně byla studie vrácena: po mém kritika, opravdová literární a umělecká kritika zavazuje.

Uveřejňuji-li svoji studii dnes, kdy není snad již aktuální, činím tak proto, že nebyla psána pro aktuálnost, nýbrž pro něco jiného. Pozn. autorova.



J. KOFRÁNEK.
■ STUDIE. ■



R. LAUDA
NÁVRAT.



▪ BOH. DVOŘAK. ▪
ZÁPAD PO BOUŘI.



ČESKÉ UMĚNÍ NA MEZINÁRODNÍ UMĚLECKÉ VÝSTAVĚ V MNICHOVĚ R. 1905.

LITERATURA.

JOHN CONSTABLE, D'APRÈS LES SOUVENIRS RECUEILLIS PAR C. R. LESLIE. Traduit avec une introduction: Constable et les Paysagistes de 1830, par Léon Bazalgette. Paris, H. Floury, éditeur.

Kniha, která přichází právě vhod kritice i obecenstvu na pevnině evropské, pokud se stará o pravou a vlastní genesi moderní malířské naší kultury. Constable jest tu skoro neznám a přece jest to nejen největší malíř anglický — malíř třeba podtrhnout — osamocený ostatně ve své zemi — daleko vyšší než Turner i než proslulí mistři osmnáctého věku, ale i vlastní otec francouzského krajinářství. A nejen francouzské malby, třeba dodati: i německé, pokud jest opravdu bezprostřednou a čistou malbou a ne illustrací, třebas v metrových rozměrech. Neboť na ohni Constableově zažehla se i vlastní malebná vášeň Menzlova: pokud byl Menzel skutečným malířem bezprostřední síly a horečné vise oka (byl jím skutečně v řadě obrazů hlavně svého mládí, jichž si sám nevážil a jež sám prací pozdějšího života i slovem svého stáří zapíral a zapřel), působilo v něm také sémě Constableovo; poznal Constablea v letech třicátých v Berlíně na výstavě v Hôtel de Rome. Constablem vymírá také anglické malířství ve vlastním smyslu slova: co následuje po něm, jsou jen literární illustrátoři nebo režiséři malovaným plátnem nebo konečně delikátní umělci techniky černo-bílé jako Beardsley nebo Ricketts.

Bazalgette v předmluvě správně vyciťuje význam Constableův a čistý absolutně malířský charakter jeho umění: byl to člověk nádherných smyslů, úžasně bohatých smyslů, který stvořil jejich instinktivnou, lehkou a bohatou logikou hluboce a čistě organisovaný malířský svět.

O jeho malbě praví dobře Bazalgette, že tryskala přímo ze srdce umělcova, „neustydnuvši cestou přes mozek a neztrativši tam barevnou vůni a sílu".

„Krajina Constableova jeví se smyslnou, šťavnatě živnou a silnou."

„Co nejprve překvapuje, přiblížíte-li se k němu,



ČESKÉ UMĚNÍ NA MEZINÁRODNÍ UMĚLECKÉ VÝSTAVĚ V MNICHOVĚ R. 1905.

jest smyslnost tohoto malíře. Jest to umění životné a horké, tučné, šťavnaté, řekl bych tělesné, ačkoliv jde o nebesa a půdy, umění mohutně živočišné a živé. Muž této malby jest člověkem, který musil žíti asi mezi stády s hojnou potravou, mezi tučnou luční trávou, u vod a lesů. Malba jeho čpí zemí a širým vzduchem. Široká kypící rozkoš se v ní projevuje. Element života, který proudí těmito krajinami, napojuje je nejúplnější realitou, jíž dobylo posud umění."

Vzpomínky vypravují život plný tiché moudrosti a krásného napjetí, důstojný ve své charakterné, jaksi epické a patriarchální prostotě, pracovitý často v trudu a tísni. Křísí před námi živého člověka, myslícího, jednajícího, trpícího, dílo jeho dne s nadějemi i sklamáními; pronikáme i do dílny jeho, k logickým kořenům jeho díla, které se větví a rozrůstá zákonným bohatstvím nad zemí v šťavnatou a malebnou houšť svojí těžké koruny. Vidíme tichého až bázlivého člověka, samotáře se sladkým srdcem, jehož umělecká síla a geniálná intuice zdá se býti jen zúročenou nekonečnou pokorou srdce před přírodou, odměnou učelivé pozornosti a pokorné zamyšlené zbožnosti, s jakou dovedl naslouchati vlnám jejího tepu a dechu.

Epická, legendárně krásná figura, úžasně jemně a čistě organisovaná, vyvstává před vámi a vedle ní cítí teprve celou ošklivost k většině dnešního umělectva, k prázdným panákům, statistům naučené umělecké formule, kteří pracují jen sprostotou zvyku a kteří si spletli neodpustitelně sílu s drzostí a vtíravostí.

F. X. Š.

*

KLASSIKER DER KUNST IN GESAMMTAUSGABEN: V. BAND: P. P. RUBENS. S životopisným úvodem Adolfa Rosenberga. Stuttgart a Lipsko. Deutsche Verlags-Anstalt. In 8°. Stran XIII + 518.

Nová tato sbírka jest velmi dobře myšlena: chce podati v reprodukci celé dílo největších umělců a glossovati je historicky a biograficky. Pátý svazek, věnovaný Rubensovi, přináší 551 reprodukcí, z nichž reprodukují 542 authentická díla Rubensova chronologicky seřaděná a 9 díla pochybná nebo díla žáků. Úvodní studie Rosenbergova, která uvede dosti dobře do studia Ru-

bensova, jest illustrována reprodukcemi kreseb umělcových, pohledy na jeho dům a na jesuitský chrám v Antverpách, který Rubens kdysi dekoroval.

*

Künstler-Monographien, vydávané H. Knackfussem, věnují svazek 70. Boecklinovi (napsal Fritz von Ostini, 125 stran se 106 vyobrazeními a 1 přílohou barevnou), svazek 71. Gainsboroughovi (napsal Gustav Pauli, 108 stran s 81 vyobrazeními), svazek 72. Segantinimu (napsal Marcel Montandon, 122 stran, 97 vyobr. a 4 příl. barevné), svazek 73. G. F. Wattsovi (napsal O. M. Schleinitz, 146 stran s 121 vyobr.). Jednotlivá čísla jsou nestejné hodnoty; z této skupiny jsou z lepších Segantini a Gainsborough.

*

Francouzská popularisační sbírka, Collection des Grands Artistes, kterou vydává H. Laurens a vede Roger Marx, má v posledních číslech nádherného Rembrandta od Emila Verhaerena a velmi dobře informativné Lysippa od Maxima Collignona, Praxitela od Georges Perrota, Douris et les Vases Grecs od Edmonda Polliera.



ČESKÉ UMĚNÍ NA AMERICKÉ SVĚTOVÉ VÝSTAVĚ V ST. LOUIS ROKU 1904.

KRONIKA.

ZPRÁVY A POZNÁMKY.

Monsignor Ferd. Lehner, spisovatel „Dějin umění národa českého“, věnoval stotisícový fond, velkou uměleckou knihovnu a svoje umělecké sbírky městu Praze s přáním, aby byly základem Českého historicko-uměleckého ústavu, který má skýtati poučení a potřebných pomůcek všem, kdo se obírají dějinami českého umění. Celý náklad svých děl a časopisů i svou sbírku církevní hudby určil pak k utvoření nového fondu, který chce dle možnosti dary sám rozmnožovati, a z jehož úroků, jakmile základní kapitál dosáhne výše 100.000 korun, bude se rozmnožovati knihovna (jednou čtvrtinou) a sbírky (třemi čtvrtinami) stejně jako z fondu prvního. Dar svůj provodil obšírným přípisem, kde také vřele doporučuje a odůvodňuje návrh, aby k umístění knihovny i sbírek věnovala rada městská klášter bl. Anežky na Františku, který je dodnes pronajímán za skladiště hadrárny.

Krásný dar p. Lehnerův může býti východištěm instituce nad míru účinné i blahodárné; bude ovšem mnoho, ba všechno záležeti na tom, komu otcové města svěří organisování nového ústavu.

*

Sochař francouzský, Paul Dubois, do nedávna ředitel „École nationale des Beaux-arts“, zemřel v květnu t. r. stár 75 let. Dubois narodil se 18. července 1829 v Nogentu sur Seine a vystudoval dříve práva, než se oddal sochařství. Poprvé vystavoval r. 1858; r. 1859 odejel do Italie, kde pobyl čtyři léta. Plodem jeho florentského pobytu byl sv. Jan jako dítě, jejž vystavil s Narcissem r. 1863 v Saloně; práce tyto vynesly mu první vyznamenání. R. 1865 dostal čestnou medailli za Florentského zpěváka, r. 1867 druhou medailli. Odtud byl stavěn v čelo „francouzské školy“ sochařské — alespoň oficielní. Z pozdějších prací jeho stůjte zde: Panna a dítě (skupina v mramoru, dokončená 1873); Zrození Evy a dva malované portréty (Salon 1873); Pomník generálu Lamoricièreovi, velmi obdivovaný na výstavě r. 1878; Portrét dětí umělcových (obraz, 1876); dvě sochy Connêtabla de Montmorency (model v sádře v Saloně 1886) a socha Jeanny d'Arc (modell vystaven v Saloně 1889, pozměněně v bronzu proved. r. 1895 pro Remeš); skupina Elsasko a Lothrinsko (Salon 1900); dále řada bust: Baudryho, Gounoda, Saint-Saënsa, Legouvéa, Bonnata, Pasteura a j. P. Dubois dosáhl nejvyšších vyznamenání jako přední representant oficielního umění akademického.

*

Jean Jacques Henner, známý malíř francouzský, zemřel v Paříži 23. července po dlouhé nemoci, stár jsa sedmdesát šest let. Narodil se v Bernwilleru v Elsasku 5. května 1829 synem nezámožných selských rodičů. Jako jinoch byl poslán, když projevil touhu po malbě, do Štrasburgu k malíři Gabrielu Guérinovi; r. 1848 přišel do Paříže na školu krásných umění, kde měl učiteli Drollinga a Picota, brzy však ochuravěl a vrátil se domů, kde pobyl dvě léta a namaloval řadu portrétů, z nichž portrét venkovského kněze jest od nedávna v Museu luxembourgském. Vstoupiv znova na školu, dobyl r. 1858 římské ceny sujetem „Adam a Eva nalézají tělo Abelovo“. Z Říma poslal Henner čtyři obrazy, jež jsou dnes v museu colmarském: „Kající Magdalena“, „Kristus ve vězení“, „Mladá Římanka“, „Koupající se hoch“. V Salonech r. 1863, 1865 a 1866 dostalo se mu různých vyznamenání, r. 1878 první medaille a na výstavě r. 1900 velké ceny.

„Cudná Zuzanna“, vystavená poprvé v Saloně r. 1865 (nyní v Museu luxembourgském), podala již typickou formuli Hennerovu, kterou se stal populární; následovala v letech 1874 až 1889 řada Pramenů, Idyll, Eklog — vesměs nymfy viděné v teplém rozkošnickém šeru, cítěné s konvenční poetičností, ale ne bez malířského smyslu a rozkošnické něhy, třebas nebyly nejvyšších a nejryzejších kvalit. Henner vyhledával krásnou

hmotu, ideální jakousi hlínu, kterou modeloval v perleťovém úsvitě s měkkým rozkošnictvím a v níž zachycoval echo z Giorgiona, Correggia a Prud'hona. Byl to při všech obmezenostech a při vší slabosti nejplnější malíř oficielního tábora pařížského, stojící nad různými Bougerreauy a Cabanely. Z ostatních děl jeho jmenujeme: „Svatého Šebastiána", „Dobrého Samaritána", „Mrtvého Krista", „Ženu levita Efraima", „Biblidu v pramen proměněnou" (1867), „Ženu ležící" (1869), „Elsasanku" (1870) a j.; dále řadu portrétů, z nichž snad byl nejlepší portrét jeho otce. Henner byl zvolen r. 1889 členem Akademie krásných umění jako nástupce Cabanelův.

*

U věku 80 let zemřel v Paříži 19. srpna William Bouguereau, jeden z nejpopulárnějších a nejtypičtějších představitelů studeného, šablonovitého akademismu. Od r. 1850, kdy obdržel spolu s Baudrym velkou římskou cenu, až do své smrti obesílal výstavy obrazy sujetů mythologických, allegorických i náboženských, zalidněných figurami vždy stejně korrektně uhlazenými a okolorovanými stejně sladkými a nepravdivými barvami. Všem upřímným a celým lidem protivily se dávno tyto sebespokojené, bezduché fabrikáty, Huysmans zuřil proti nim ve svých „Salonech" už před čtvrt stoletím a u nás Chitussi věnoval jim mnohý výbuch svého „zbožného záští"; ale u publika měly ty víly z krabiček na voňavky a ty studené panny z holičských výkladů stále dost úspěchů. Poslední léta prodával za veliké tisíce do Ameriky; zemřel zanesen všemi vyznamenáními, jichž se může umělci ve Francii dostati.

*

Daleko větší ztrátou pro kulturu dneška je úmrtí S. Binga, známého sběratele a japonisanta. Zlákán ukázkami keramiky, v níž byl odborníkem, vypravil se r. 1875 do Japonska a nasbíral tam pravé poklady keramiky, bronzů, tisků a všemožných ukázek uměleckého průmyslu japonského. Jeho sbírka byla jedna z nejznamenitějších v Evropě, jeho obchodní dům byl střediskem všech milovníků japonského umění.

Revue Le Japon artistique,*) kterou po tři léta vydával, soustředila nejlepší znalce mezi svými spolupracovníky a přispěla nad jiné ke vzbuzení zájmu o to kouzelné umění Východu.

Svým vkusem a iniciativou zasáhl i do moderního hnutí umělecko-průmyslového doma. Seskupil okolo sebe několik pracovníků, kteří za jeho vedení pokusili se skombinovati a naočkovati dekorativní ideje dneška na starou tradici francouzskou; výsledek představil veřejnosti na světové výstavě v Paříži r. 1900. V Art Nouveau Bing bylo seskupeno v několika intérieurech mnoho vkusu i snahy; zvláště de Feure vynikl tehdy svým žensky elegantním talentem v družině Bingových spolupracovníků. V poslední době věnoval se Bing znova svým japonským studiím. Zemřel 6. září u věku 67 let.

V historii vývoje našeho vkusu patří mu nad jiné čestná zmínka.

*

Jiný mrtvý posledních dnů, A. Edelfelt, byl Fin, který se naučil svému umění v Paříži. Do obratných formulek pařížských vnesl něco ze svého severního chladného vzduchu a tím si dobyl úspěchu. Vedle dnešních mladých Finů připadá nám ovšem trochu kompromisním a příliš obratným; francouzská hladkost setřela mnoho bezprostřednosti, kterou u nich tak radostně chutnáme; ale pro své krajany byl velkým sprostředkovatelem vymožeností moderní školy, plein airu i všech hnutí dneška. Ale i s absolutního stanoviska obstojí mnohý jeho obraz i řada portrétů vynikajících vždy čistě malířskými kvalitami a mnohou finessou.

*

Alphée Dubois, medailleur francouzský, zemřel 7. září u věku 74 let v Clamartu. Jeho první úspěchy spadají do polovice minulého století; byl jedním z těch, kdo udržovali dlouhou a solidní karierou tradice francouzského medailleurství a dožil se i jeho nynějšího rozkvětu; sám byl pilně činným ještě kolem r. 1890.

*

Antonín Lhota, senior českých malířů, bývalý profesor staré akademie Pražské, zemřel 10. září t. r. ve Volyni stár let devadesát tři. Studoval v letech třicátých na Pražské akademii pod Waldherrem a Tkadlíkem, spolupracoval s Rubenovými žáky na nástěnných malbách v letohrádku královny Anny, účastnil se svými kartony výzdoby chrámu Svatovítského a mnoha jiných, a menšími obrazy historickými obesílal četně výroční výstavy. Chladný theatralní akademik zůstal směru svého mládí vždycky věren, a jeho dílo odumřelo nám dávno stejně jako práce tolika jeho mrtvých současníků, které on lety přečekal. Pro dnešní generaci tkví hlavní význam Lhotův v jeho činnosti učitelské; v letech 1867-87 odchoval celou naši starší generaci malířskou, pokud vůbec v Praze studovala. Od r. 1887 žil na odpočinku ve Volyni.

*

Za zemřelého sochaře Eugèna Barriasa byl zvolen do Akademie des Beaux-Arts sochař Denys Puech, — volba to, kterou neodvislá kritika glossuje některými ironickými

*) Též německy pod názvem Japanischer Formenschatz.

poznámkami, o nichž nelze říci, že jsou nespravedlivé. Pan Gabriel Mourey napsal o tomto případě: „Člověk rozumí, proč akademické volby nebývají pravidlem příznivy než prostředním talentům; jest to proto, že jde o to, aby byl zachován duch domu, ten duch reakční a úzce tradiční, který činí z francouzské akademie a z Académie des Beaux-Arts útočiště falešného stylu, falešného velkého umění a opravdových kast s jich privilejemi lesku a tyranie.“

Tout comme chez nous!

*

Benátky organisují mezinárodní umělecký kongres, který jest ustanoven na 21.—28. září příštího roku. Komité jest složeno z předních uměleckých spisovatelů a znatelů umění celé Evropy. Jsou v něm mimo jiné Luca Beltrami, Camille Boito, Benedetto Croce, Corrado Ricci, G. Sacconi; Alfred Lichtwark, H. Thode, H. von Tschudi; sir William Blake Richmond, Edmund Gosse, William M. Rossetti; Camille Lemonnier, O. Maus; E. de Radisics, Edmond Picard, Bernhard Berenson; Roger Marx, Robert de la Sizeranne. Tento poslední, autor krásné knihy o Ruskinovi, bude míti v něm na vyzvání městské rady Benátské přednášku v sále Palazza Ducale, načež bude zasazena deska na dům, v němž dlouho bydlil autor „Kamenů Benátských“.

*

Museum Bagatelle v Paříži. Nové museum bylo stvořeno z podnětu několika amateurů a sběratelů v zámku Bagatelle v Paříži, získaném nedávno obcí Pařížskou. Má býti určeno hlavně umění XVIII. století a výstavám soukromých sbírek, jinak dosti nesnadno přístupných.

*

Skupina umělců, spisovatelů a milovníků umění v Marseilli pořádá sbírky na postavení pomníku rodáku Marseilleskému, malíři Monticellimu, úžasnému a jedinečnému umělci, jehož dílo teprve od let devadesátých zdvihá se ze zapomenutí a lhostejnosti, která je přikrývala za jeho života.

*

Z Paříže se oznamuje, že skladatel „Louisy“, Gustav Charpentier, doplnil svoji uměleckou propagandu mezi lidem zřízením t. zv. Image de Mimi Pinson. Chce nahraditi lithografiemi a uměleckými reprodukcemi ohyzdné barvotisky, které posud většinou řádí v pokojích mladých šiček a dělnic pařížských. Spojuje za tím účelem řadu vynikajících výtvarníků pařížských k společné akci.

*

V Louvru připravuje se otevření dvou nových sálů. V prvním budou vyloženy nálezy ze Sus, výtěžky prací podniknutých p. de Morgan, mezi nimi zvláště zajímavý Zákonník krále Hammomabiho, nejstarší známá sbírka předpisů právních. V druhém bude vystavena rekonstrukce křesťanského kláštera z XIII. století, který vykopal v Kairu Archeologický ústav; obsahuje dvě kaple — nejzajímavější prý dotud ukázka umění koptického.

*

Sdružení umělců, professorů a kritiků založilo v Paříži Praktickou akademii pro vzájemné vyučování. Nová tato škola chce doplniti všeobecné vzdělání svých návštěvníků tím, že jim poskytne příležitost, aby poznali v praxi základní zásady umění, jež sami nepraktikují, ale která jsou v blízkém vztahu k jich vlastnímu zaměstnání.

Kursy budou čtvery: technický, právnicko-ekonomický, historický a esthetický; doplňovati je budou návštěvy museí, výstav, sbírek soukromých a dílen i továren, po případě i studijní výpravy do míst vzdálenějších. Nová akademie určena je v první řadě pro umělce, ale počítá i s širším obecenstvem.

Otevříti se má počátkem listopadu.

*

Znamenitý umělecký měsíčník „Mir Iskustva“, orgán pokrokové obce umělecké na Rusi, vydávaný v Petrohradě Sergějem Djagilevem, přestal ukončeným pátým ročníkem vycházeti, následkem mimořádných poměrů na Rusi. Vydavatel doufá v nejbližší příznivé době časopis znovu vydávati. Současně se oznamuje předběžně, že podobný list vycházeti bude v Moskvě.

*

Pro mnichovskou Pinakotheku zakoupen byl obraz od Johna Constablea, který dosud nebyl zastoupen.

VÝSTAVY.

Výstava obrazů Jaroslava Špillara je otevřena v domě banky Allianz na Josefském nám. od 1. do 31. října a přístupna denně od 9—8 hod. Vedle několika velkých prací starších a množství drobných skiz a akvarelů, zvláště z doby pobytu umělcova v Italii v zimě 1900, obsahuje také poslední práce Špillarovy, většinou krajinářské zimní studie z Domažlicka, které jednoduchostí motivů i podání a malířskou hodnotou patří k nejlepšímu, co J. Špillar kdy namaloval, a v jeho vývoji mohly znamenati obrat na novou a šťastnou cestu, po které umělec bohužel už asi nikdy dál nepůjde.

*

V Bruselu byla otevřena 15. července **retrospektivná výstava umění belgického** objímající dobu od r. 1830 do r. 1905. Výstava charakterisuje dobře zvláště druhou polovinu XIX. století a informuje dobře o díle malířů, jako byli Leys, Charles de Groux, Henri de Braekeleer (o němž uveřejnil nedávno Camille Lemonnier pěknou studii v L'Art moderne), Alfred Verwée, Hippolyte Boulenger, Coosemans, Th. Fourmoint, Jos. Stevens, de Knyff a Constantin Meunier. Zvláště dobře jsou zastoupeni De Groux a Meunier, učitel a žák, malíři inspirovaní epickou básní, jíž jest v moderní době práce. Výstava ukázala také neznámou nebo málo známou tvář Féliciena Ropsa, zde malíře všedního života důtklivě vážného a těžkého. Asi třiceti díly presentuje se Alfred Stevens. Portréty veliké allury podepsané Agneessensem, Cluysenaerem, Sacrém střídající se studiemi často velmi virtuosními od Viléma Linniga, E. Duycka, Everta Larocka křísí památku na umělce skosené smrtí v plném rozvoji sil. První polovice století XIX. jest zastoupena za to dosti slabě a co se tu podává z děl Gallaitových, Wiertzových, Wappersových, Keyserových ukazuje jen hloubku propasti, která je dělí od našich snah, názorů a cítění.

*

V galerii Georges Petit v Paříži byla v červnu a v červenci uspořádána souborná výstava **Besnardova**, která rekapitulovala jeho více než třicetileté dílo, objímající všechny techniky od miniatury a leptu až po dekoraci zdí a stropů vysokých škol a chrámů a úročící výtěžky několika malířských generací až methodicky důsledně a vyčerpávající je cyklicky.

*

Ve výmarském velkovévodském museu pro umění a umělecký průmysl vystaveno bylo do konce září 33 děl malíře P. **Gauguina**, pocházejících vesměs z majetku pařížského amatéra G. Fayeta. Výstava tato byla unikem a sotva uzří kdo soubor děl Gauguinových podruhé, neboť většinu jich má zmíněný amatér ve svých vzácných sbírkách, kde nalézají se i řezby a jiné plastické práce Gauguinovy. Malý počet děl Gauguinových roztroušen po soukromých sbírkách a zbytek as 25 kusů rozprodán byl ve výstavě, odbývané v červenci u pařížského obchodníka Vollarda v Rue Lafitte.

*

Kollektivní výstava děl vysoce zajímavého holandského malíře **Van Gogha**, čítající na 500 čísel, pořádána byla v srpnu v Amsterodamském městském museu místním sdružením umělců.

*

Brněnské průmyslové museum pořádá v říjnu výstavu starých pohledů na města, která přehledně znázorniti má postup v architektonické i teritorialní úpravě měst, se zvláštním zřetelem na úpravu obytných a rodinných domů.

*

Vídeňská „Secesse“ pořádá od polovice listopadu do konce prosince výstavu moderního umění náboženského rázu jež obsahovati bude malby, plastiku, grafiku a umělecký průmysl.

*

V Petrohradě pořádána bude od 3. dubna do 23. května 1906 mezinárodní výstava architektury a stavebního umění. Přihlášky zaslány buďtež pořadatelstvu do 1. února 1906 na adresu Serpuchowskaja 10, Petrohrad.

*

Výstava děl **Claude Moneta** povstavších po roce 1870, mimo posledních motivů z Londýna, otevřena byla 30. září v berlínském Saloně Cissirerově.

*

V Galerii Miethkeově ve Vídni otevřena o počátku října výstava kreseb a návrhů kreslíře a zajímavého dekoratéra anglického E. Gordona Craiga, který věnoval značné úsilí novému stylovému scénování velkých dramatických děl, hlavně Shakespeara.

Z ČASOPISŮ.

Ve »Frankfurter Zeitung« 8. června pokouší se p. Al. Riese o nový výklad slavného a záhadného obrazu Titianova, „Láska nebeská a pozemská“, tolikrát již a tak různě kommentovaného a glossovaného díla z galerie Borghésské. Když byl rekapituloval různé výklady posavadní a vyvrátil je, upozorňuje na to, že znak umístěný na okraji studně (jest znakem patricijské benátské rodiny Aureliů) a zvláštní poměry obrazu zdají se svědčiti tomu, že jest to dílo vytvořené na objednávku a že sujet jeho byl asi Titianovi dán; pak by slavný obraz byl malován k svatbě a měl by účelem zobraziti figurálně epithalam (svatební báseň) Statiovo, v níž vystupuje Venuše vyzývající nevěstu k lásce. Snad bádání v Benátských archivech vedlo by na stopu objednávky, kterou učinila u Titiana rodina Aureliů a rozřešilo by nejistotu posud trvající.

*

„New York Harald“ oznamuje, že v Anglii byl nalezen portrét Karla Smělého, který odpovídá úplně obrazu popsanému pod číslem 96 v inventáři zhotoveném po smrti Rubensově. Král jest vypodobněn skoro v celé figuře oděn v brnění, přes jehož levé rameno visí plášť bohatě vyšívaný, kdežto pravá ruka spočívá na meči. Pan Max Rooses, odborník Rubensovský, poznal v něm dílo mistrovo; obraz jest prý výborně zachován.

*

V červnovém sešitě „Les Arts de la Vie“ má známý básník a estét francouzský, hrabě Robert de Montesquiou brillantní satiru na humbug, který se tropí s módními malíři velkého světa, v tomto případě se Sargentem. Sargent kdysi mnoho sliboval, ale dost málo splnil; zabilo jej, co zabilo tolik malířů před ním, kteří žili v jeho kruzích: povrchnost elegance a mělký umělecký dandysmus. Zvětral, poněvadž se příliš často vydával a rozměňoval a ne na veliké cíle, nýbrž často, žel, příliš často na cíle velmi blízké a obchodně-konkrétní . . . Nyní vydali jeho „dílo“ v reprodukcích v ohromném luxusním fasciklu v červené vazbě za 140 franků, jak již se vydávají díla velkých moderních „mistrů“. Tento svazek nazývá Montesquiou „La pavé rouge“ — narážeje tím na onen balvan, který v La Fontainově bajce hodil v nejlepším přátelském úmyslu na nos medvědu „amateur de jardins“. Mottem článku jest Lafontaineův verš: „Nic není tak nebezpečného jako neobratný přítel; víc by prospěl moudrý nepřítel.“ Toto „dílo“ Sargentovo glossuje s jemným vtipem Montesquiou, který nepopírá malířský talent Sargentův, ale odkazuje jej tam, kam náleží: do druhé řady. Satira Montesquiouova, jež jest plna skrytých narážek na literární a umělecké poměry dnešní Francie a slovních hříček a kterou již proto jest těžko překládat, má zvláště na mušce příšerně banální text, kde se vyzpěvuje sláva Sargentova stejně beztaktně, jako nekriticky: prohlašuje se tu na konec Sargent dokonce „za hlavního dědice velkého malíře španělského“ — rozuměj Velazqueza! Tak daleko jde dnes drzost úslužných dilettantů!

*

O významu umění a umělecké kritiky napsal krásná slova francouzský kritik Gustav Geffroy do prvního čísla nového francouzského časopisu „Cahiers d' Art et de Littérature“. Překládáme odtamtud:

„Všecka umělecká kritika může býti jen dojmem člověka míjícího, vzniklým z divadla a ze srovnání: z divadla věci, ze srovnání věcí s výkladem, jejž o nich dává Umění. Všecko souvisí, všecko se připíná k Přírodě a k Lidstvu vzniklému z této Přírody. Člověk jest svědkem vlastního života a vesmíru, který jej obklopuje. Umění jest svědectvím, které zanechává, jako zanechává svoji filosofii, svoji literaturu, své činy. Pravda nemůže býti uzavřena v jediné formuli, jest vesmírná, každý jedinec jest její částí — směsuje se se životem.“

„Ptáti se, proč píšeme stránky umělecké kritiky, znamená ptáti se, proč jsme si vybrali literaturu za výrazový prostředek, znamená ptáti se, proč píšeme.“

„Způsoby, techniky, materialita umění plastických zde mizí a jest třeba dojíti z nich k odkrytí a k formulování pravého smyslu věcí. Umění, jako všecko ostatní, vrací se do života, slouží za důkaz každodenní zkušenosti, stává se významným pro náš vědomý stav, pro naši životní filosofii. Kterýkoli projev literatury, malby, sochařství, hudby platí jen jako vášnivý projev důvěry, jako svědectví, které vydává o Vesmíru člověk, jenž se objevuje, jenž míjí, jenž mizí — bytost pomíjivá, která zanechává trvalé znamení v prostoru, jenž jej přežije.“

„Umělecké dílo tedy přirozeně má místo v pozorovatelském páse našeho ducha právě jako snění minulosti, jako pozorování přítomnosti, jako předtucha budoucnosti. Vpisuje se mezi činy lidské, jest svědectvím a odkazem. Kritika, která se snaží ukázati a vyložiti toto umělecké dílo, rovná se tedy práci vědění a vášnivého soucítění, která v Historii křísí bytosti zmizelé a v Románě oduševňuje bytosti žijící. Jest to kritika, která vychází z pozorování, to jest z faktů, z přírody, a která ústí v obraznost, to jest v stav ducha, jaký vzniká stykem bytosti s Vesmírem. Procházka člověka sensitivného uměním může tedy dospěti k dílu pravdy právě jako zkušenost života — za podmínky, že tato zkušenost jest zde také — poněvadž Umění a život splývají, poněvadž život proběhlý neexistuje než v podání a ve svědectví, které o něm dává Umění.“

„Všecko jest ve všem, a jednota jevů všeho řádu postřehne se rychle, přemýšlí-li se o ní sebe méně. V uměleckém díle jako ve všech fásích naší citovosti a vášně nalézám důkazy socialismu, který mne vzrušuje, filosofie světla, harmonie, pravdy, jíž bych rád dosáhl.“

„Není to filosofie obmezená na egoistní dojem, nýbrž solidárnost se vším, co existuje. Jest to báseň o zemi, která nás nese, psaná se silou, která se zmocňuje, s emocí, která vzývá. Jest to prchavé opojení hodinou, která odbíjí a nevrátí se, chvilkové kouzlo života uzavřeného do okamžiku, prodlouženého synthésou výrazového umění. Ve chvíli, kterou žijeme, dekorace vesmírová odráží se v nás — pole, lesy, břehy,

moře, oblaka — a obdivuhodné fysiognomie, které vyjadřují s takovou vášní touhu po životě, spěch, využití dnů, vědomou melancholii efermérnosti."

„Umělecké dílo stává se tak historií lidí ponížených, kteří nemají historie, prodlouženým zjevením všeho, co zmizelo. Jest to, přes věky a věky a přes nicotu, přežití bytosti, která promluvila za všecky a která předává se sebou všecko lidství, jež stělesnila, o níž se mohli domnívat, že na vždy zapadla a jest na vždy vymazána a která přetrvává tak dlouho, pokud bude trvati náš stav látkový, několika řádky napsanými, malovaným plátnem, gestem sochy."

*

Rodin o gótice. Reporter americký zachytil stenograficky hovor Rodinův o Gótice v kathedrálách francouzských a podává jej v „North American Review". Rodin, jak známo, dovede se občas rozhovořiti o uměleckých věcech drahých jeho srdci způsobem neobyčejným, hlubokým, výmluvným, nádherně znícím — lapidárními větami shrnujícími ve velikých obrysech výsledky dlouhého přemítání a dlouhých zkušeností. Ukázal to Mauclairův román „Ville Lumière", kde na několika stranách vystupuje hovořící Rodin — dojem nezapomenutelné krásy a síly — ukázala to celá kniha — nádherná kniha — jeho žačky, slečny Judity Cladelové, „Auguste Rodin pris sur la vie", kniha hluboké lásky a ještě hlubší intuice, kde jsme přítomni takřka vlastní temné organisaci podzemních myšlenkových a citových sil tohoto nádherného člověka. Těm, kdož znají některé strany těchto knih, budou zníti známým, krásně klenutým rytmem některé partie, jež zde překládáme.

„Málo záleží, chcete-li studovati gótiku, na východisku, které zvolíte — hlavní věcí jest abyste byli ponížení a stali se malým dítětem, abyste učelivě naslouchali lekcím Přírody a měli trpělivost léta a léta; pak pokračujete poměrně dosti rychle. Nejprve pochopení jest zárodkové; navštívíte tu budovu, navštívíte onu budovu; utušíte tu nebo onu část její krásy, a při každé nové zkušenosti vaší intelligence přirůstá. Duch schopný analysy a koordinace dospěje konečně k pochopení úplnému. Je-li dnes v tomto směru tolik mezer, příčina toho jest v zanedbávání tolik rozšířeném těchto velikých uměleckých kvalit, které jsou vyšší než původnost a zrodily se z lásky, jež inspiruje dílo."

„Z jednoho hlediska góticti sochaři překonávají řecké. Chrám řecký jest všude podobný, a stejnorodost, totožnost není prvořadou předností umění. Život jest spředen z něhy a síly, jež jsou smíšeny s nekonečnou růzností; a gótika to podává. Žádný chrám nepodobá se chrámu jinému. Mezi chrámy na jedné straně Francie a chrámy na straně druhé kolik rozdílu jest patrno! Kathedrály Champagnské liší se od kathedrál Bourgognských, kathedrály severní více ještě od kathedrál západních."

„Jest velmi nesnadno, vysvětliti tyto rozdíly. Rasa a půda jsou zde asi částečně činitely. Nebe mělo také kus vlivu. Styl románský, který předchází bezprostředně gótice, bývá obyčejně temný; avšak na březích Loiry shledáte jej stejně světelným jako styl Renaissance . . ."

*

„Co charakterisuje Řeky vztahem ke Gótikům . . . Jedni i druzí mají v nejvyšším stupni tu zvláštní rozvahu světla a stínu, nutnou k plánům sochařským. Ale Řekové spracovávají předem světlo, góthikové předem stín, Řekové, lépe řečeno, modelují světlo, gótikové modelují stín."

*

„Vstupte do kathedrály. Jest plna mystického života lesního, neboť reprodukuje tento život uměleckým sehnáním: skála, strom, Příroda, slovem jest zde; jest to zkratka Přírody. Jaký blud, představovati si, že náboženské pojmy doby stvořily tato arcidíla, jako by bylo třeba činiti dnešní náboženské pojmy zodpovědnými z ošklivosti našich moderních staveb. Staré stavby získaly svoji krásu věrným studiem Přírody, jak je prováděli sochaři gótičtí. Jich jediným ideálem byla představa, kterou měli o ní; podobni Řekům čerpali z ní všecku svoji sílu. Po jich příkladu čerpám všecku svoji inspiraci ze svého modelu. Kouzlo sujetu pochází odtud. Jsem proti doktrině, podle níž idea jest všecko a ovládá dílo. Věřím spíše, že jest to síla, vyplývající z práce, která cosi přidává k idei. Sama o sobě naše idea jest křivá. Tato theorie může se zdáti vulgární, ale vykládá, zdá se mně, lépe sta a sta nádherných budov, které se rodily po dobu gótickou."

*

„Aby se zreformovaly naše dnešní stereotypované metody umělecké, bylo by nám třeba druhé Renaissance. Dlouho věřil jsem, že není daleka, ale přestal jsem doufati; bylo by třeba katastrofy, která by dovedla všecko změniti . . . Život jest věčný a dříve nebo později věci se zlepší. Budiž tomu jakkoli, nevidím nic povzbuzujícího v naší moderní architektuře. Máme intelligentní a dostatečně vzdělané lidi. Kopírují všecko, padělají všecko, styl z Ninive právě jako styly Ludvíka XIV. a Ludvíka XV., ale co produkují, jest bez duše, bez umění, naprosto bezvýznamné. Opakují, jako to činí papoušek . . ."

„To všecko nemůže člověka udiviti, vidí-li, jak se opovrhuje uměním v naší evropské výchově. Odpoví se mi, že tato mezera jest vy-

plněna nálezy moderní vědy; ale tyto vynálezy znamenají skoro výlučně, ne-li úplně, přírůstek silám smyslovým a schopnostem tělesným; telegraf jazyku, telefon uchu, železnice nohám, fotografie oku; a tyto vynálezy nechávají v nevědomosti intellektuálnou část naší bytosti. Zachytí vaši podobu, dopraví váš hlas; jest to neobyčejné; ale na duši, která velí, na boha, který sídlí ve vaší hlavě, jest zapomenuto . . ."

SOUTĚŽ.

Jednota pro dostavění hlav. chrámu sv. Víta na hradě Pražském vypisuje soutěž na podání barevných návrhů pro malířskou figurální i ornamentální výzdobu kaple sv. Jana Křtitele v dómu sv. Víta na hradě Pražském. V porotě pro posouzení soutěžných návrhů zasedají, předseda Frant. hrabě z Thunů a Hohensteinu, biskup Th. dr. Frant. Krásl, dále malíři: Emanuel Dítě, Vojtěch Hynais, Karel Krattner, Max Švabinský a architekt Josef Zítek.

1. Soutěž jest veřejná a anonymní.

2. Soutěžné návrhy buďtež podány v stavební kanceláři při dómu sv. Víta, Praha IV., třetí král. náhradí čís. 2, nejpozději do 12. hodiny polední dne 31. prosince 1905. Návrhy poštou zaslané musí býti nejpozději v téže lhůtě pošt. úřadem převzaty. a jich podání autorem před uplynutím lhůty výše jmenované stavební kanceláři oznámeno. Později odevzdané, neb poště později podané návrhy budou ze soutěže vyloučeny.

3. Předmětem soutěže jest malířská figurální i ornamentální výzdoba stěn a klenby kaple sv. Jana Křtitele v dómu Svato-Vítském v Praze. Stěny i klenbové plochy podává nárys v měřítku 1:20 provedený, který soutěžícím stavební kanceláří při sv. Vítě na požádání vydán neb zaslán bude.

4. Soutěžné návrhy nechť přihlížejí k následujícím základním podmínkám:

a) Pro figurální komposici buďtež vzaty děje ze života sv. Jana Křtitele. Které děje a v jaké rozsáhlosti, ponechává se volnému rozhodnutí autora.

b) Figurální komposice může zabrati jen plochy obou plných stěn od podokenní římsy vzhůru ležící. Spodní části stěn kaple od podokenní římsy dolů a plochy klenbové jsou pro malbu dekorativní, respektive ornamentální určeny. Použití menších figurálních motivů není i zde vyloučeno.

c) Návrh musí šetřiti starých nápisů nad římsami po obou stranách kaple umístěných, vztahujících se k tumbám knížat Břetislava II. a Bořivoje II. Dále budiž pamatováno toho, že obě zmíněné tumby i obě desky arcibiskupů zůstanou bez změn na místě. Totéž platí i o kamenném oltáři a bronzovém svícnu. Dřevořezba »Ukřižování" nad tumbou Břetislava II. zavěšená má zůstati na místě; kdyby však toho návrh malby nezbytně vyžadoval, mohla by býti i jinam v dómu přenesena. Stávajících barevných oken kaple není třeba při návrhu soutěžném dbáti.

d) Pokud se ohledu ke skutečnému provedení maleb v kapli týče, počítáno budiž s technikami následujícími: al fresco, temperovou, kascinovou aneb v barvách voskových, v provedení chrámu důstojném.

5. Sloh malby figurální se přesně neurčuje, jelikož se nežádá obrazů simílace gotické; leč činí se podmínkou, aby výzdoba figurální byla v komposici monumentální a církevní, a aby svým malířským podáním rámci vážného gotického dómu úplně se přizpůsobila. Dekorativní (ornamentální) část malířské výzdoby budiž takovou, aby k slohu stavby přiléhala.

6. Od soutěže žádá se v barvě provedená a hodnotu komposice úplně vyjadřující skizza v měřítku 1:20 skutečné velikosti (to jest v měřítku vydaného nárysu kaple). Návrh musí ukázati obě plné stěny od dlažby až ke klenbě, a jednu stěnu okenní, však jen tehdy, pakli se na této s odlišnou dekorací počítá, a konečně jednu z ploch klenbových.

7. Návrhy buďtež označeny hesly neb značkami. Stejně budiž označena zapečetěná obálka, která uvnitř měj jméno a adressu autora, na zevnější straně pak adressu, na kterou by návrh cenou nepoctěný vrácen býti měl. Touto vnější adressou nesmí býti anonymita porušena.

8. Cenou poctěné návrhy stávají se hmotným majetkem Jednoty pro dostavění hlavn. chrámu sv. Víta na hradě Pražském, autoru zůstane však duševní majetek jeho návrhu a taktéž právo reprodukce zachováno.

9. Soutěžným návrhům budou uděleny 2 ceny a to: prvá v obnosu 1000 korun, a druhá v obnosu 600 korun.

10. Porota udělí tyto dvě ceny relativně nejlepším návrhům, budou-li však skutečné umělecké hodnoty a vyhoví-li podmínkám soutěže.

11. Ceny vyplatí se autorům proti průkazům totožnosti a proti potvrzení nejdéle do čtrnácti dnů od rozhodnutí poroty.

12. Do soutěže zadané návrhy vystaveny budou po výroku poroty veřejně po dobu 14 dnů. Místnost výstavní určí se a oznámí současně s výrokem poroty a to způsobem, jakým se vypsání soutěže stalo.

13. Cenami nepoctěné návrhy budou místním autorům po ukončení výstavy do osmi týdnů

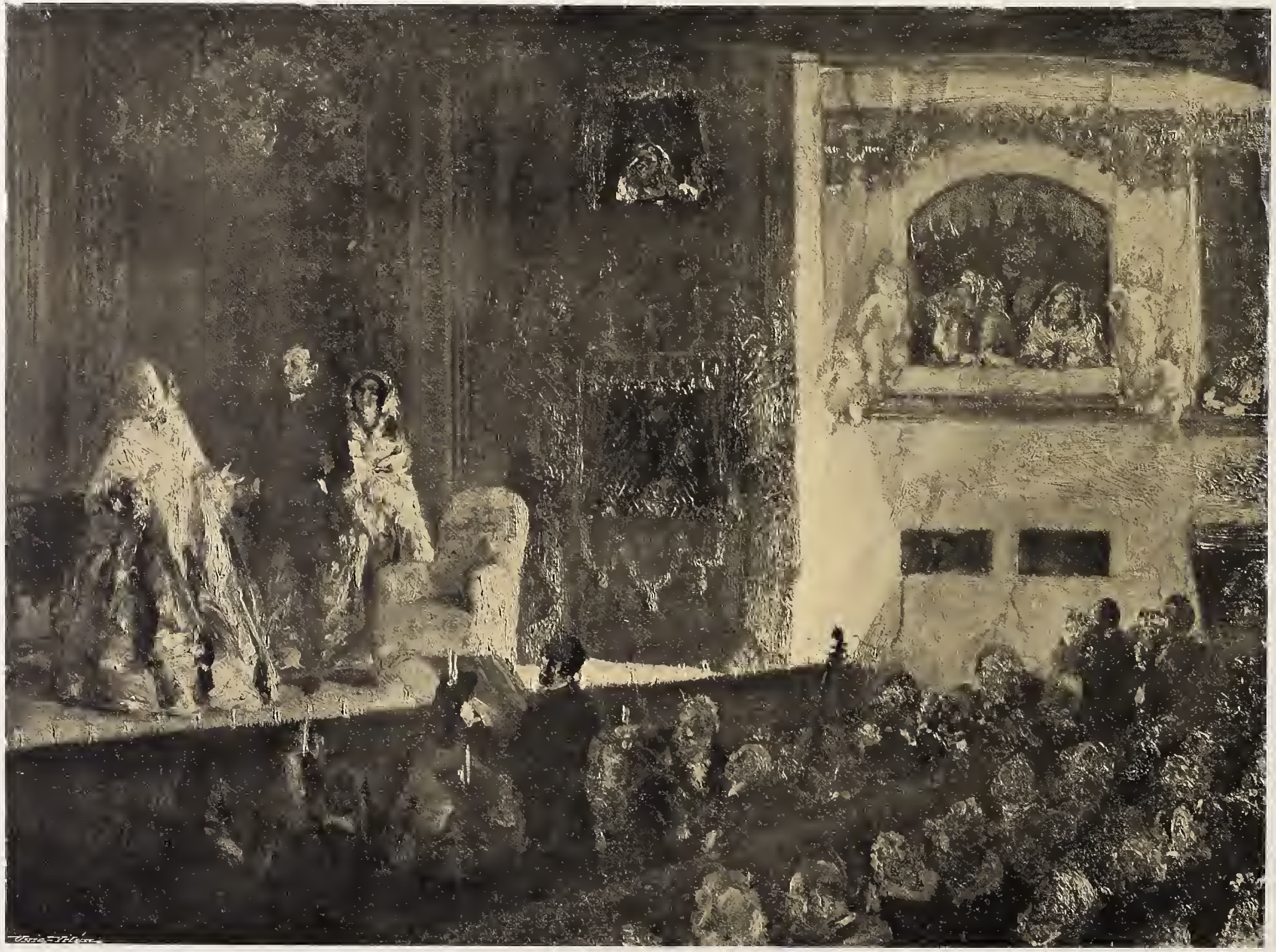
stavitelem dómu vydány, vrátí-li potvrzenku na přijetí soutěžného návrhu vydanou. Přespolním autorům vrátí vypisující Jednota návrhy vyplaceně, jest-li uvedenou potvrzenku předem navrátí. Soutěž vypisující Jednota není povinna návrhy po lhůtě osmi týdnů dále opatrovati.

14. Protokol poroty bude rozmnožen a každému autoru vydán, vítězům ihned, ostatním při vrácení návrhu. Vedle toho bude i při výstavě vyložen.

15. Soutěž vypisující Jednota nebéře nijaké zodpovědnosti za škody, které na návrzích při dopravě způsobeny byly.

16. V příčině dodání konečných kartonů a provedení ve skutečnosti bude s autory cenou poctěnými jednati ředitelstvo Jednoty pro dostavění hlavního chrámu sv. Víta na hradě Pražském, které si ponechává úplnou volnost k rozhodnutí.

Porota bude se říditi následujícími pravidly: do 14 dnů po lhůtě podací otevře zaslané návrhy, k čemuž jest třeba přítomnosti nejméně 4 členů, a sepíše o tom zápis. K posuzování a rozhodnutí o návrzích jest přítomnost všech členů nezbytna. Scházející členy zastoupí náhradníci (viz odst. B). Porota rozhodne o soutěžných návrzích nejdéle do 4 týdnů po podací lhůtě nadpoloviční většinou hlasů všech svých členů dle volného svého uvážení. Po rozhodnutí otevře příslušné obálky cenami poctěných návrhů a sepíše zápis svého jednání, který odevzdá s případným doporučením určité práce k provedení skutečnému ředitelství soutěž vypisující Jednoty, která pak novinami výsledek soutěže uveřejní.



VOLNE SAEKY

■ ADOLF VON MENZEL. ■
THÉÂTRE GYMNASE. (1856.)

BOJ O UMĚLECKOU KULTURU.

(Psáno in margine knihy Meier-Graefeovy: Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten*).

Kniha Meier-Graefeova, jejíž titul nadepsal jsem této úvaze, jest kniha silně myšlená a silně domyšlená — kniha krásně jasná a celá, jedno z těch nemnohých děl, která dovedou dosledovat do posledních důsledků, před nimiž se obyčejně autoři rádi zastavují nebo jimž se rádi vyhýbají — a proto jako každá opravdu krásná a celá kniha: čin, čin kritický i čin kulturní, svět cele a dobře organisovaný, slibující žeň mnohých a dobrých obyvatel.

Jest to předem kniha vzácné odvahy dobrého jádra. Její odvaha jest pravá literární odvaha, pravá umělecká odvaha — ne její padělek, dnes tak častý. Nic láteřícího, nic poseurského v ní není: žádného hlučného boje s lepenkovými kulissami, s větrnými mlýny, s divadelními statisty. Její odvaha jest v její vnitřní myšlenkové čistotě a noblesse — v čistotě její metody, v nekompromissnosti její metody. „Nenávidím luzy", má mottem z Horatia, a nenávist ta jest velmi kladná: zachovává se v první řadě sama čistou od luzových záchvatů, od luzových elementů: jest prosta všeho divadelního, šilhajícího po úspěchu u massy, „bei der geilen Menge", jak praví kdesi.

Novou vnitřnější metodu stvořil si Meier-Graefe a pracuje jí: nástroj zároveň jemnější i silnější, pružnější i pevnější, bohatší i čistší než jsou nástroje, jimiž pracovali i pracují jeho předchůdci na poli německé kritiky a historie výtvarné. Kde tito badatelé viděli rozpor, nesjednatelný dualismus, ukazuje Meier-Graefe příbuzenství a konec konců totožnost: domyslil, kde jeho předchůdcové stanuli v půli cestě. Jako jinde zase nástroj tento dovolil mu zvláštní čistotu práce, která dovedla odděliti představy zmatené a zkalené, rozebrat chumáče neujasněných pojmů, utříditi je a vykázat jim vlastní bytostné sféry, zákonně čisté a krásné meze, jichž nelze nikomu beztrestně porušovat a přestupovat.

Kniha přináší nové, jemnější a účinnější zbraně — novou logiku — v boj proti staré nemyslivosti, hrubému indifferentismu a nekritické povrchnosti ve věcech uměleckých. Přichází ze světa lépe a čistěji ustrojeného, jemněji a zdravěji organisovaného a nese zárodky tohoto čistšího a vyššího typu. Není proto pochyby, že přežije a zalidní se ctí zemi přes zuřivý odpor skoro celého dnešního odborného spisovatelstva německého, kterému záleží z nejrůznějších důvodů na zachování dnešního nepřebraného status quo a na nevyjasnění zakalených vod, v nichž se mu dobře žije a tyje — přežije přes všeobecný skoro odpor, v němž se mlčky proti ní sešly nejrůznější živly, hledící ji zničit všemi osvědčenými prostředky a prostředečky (znají je stejně dobře i u nás a dovedou jich stejně perfidně, ne-li perfidněji, užívat) od překrucujících a klamajících referátů šovinistického rozhorlení až po soustavné umlčování.

Tato posice, kterou zaujala většina německého tisku, dá se ne-li omluvit, alespoň pochopit: čin Meier-Graefeův má opravdu krásně daleký dostřel: útočí v poslední příčině na samy kořeny toho, co si přikládá jméno německé národní kultury a jest podle Meier-Graefe jen maskovaným barbarstvím, pouhou papí-

*) Nákladem Julia Hoffmanna ve Štuttgartě 1905.

rovou professorskou fikcí, fantasií vyseděnou na katedrách, čímsi svrchovaně nespolehlivým, fragmentárním a problematickým. Co se pokládá za německou kulturu, není v pravdě nic než buď materialistické barbarství nebo těžkopádné papírové strašidlo; pravá kultura jest sladká skutečnost a plnost životní, cosi bezprostředného, samozřejmě radostného a smyslného, zdraví a pohotová bezpečnost a jistota instinktů: dech, který nese a rytmuje všecky funkce životní a projevuje se stejně v nejmenším jako v největším: stejně ve slově a v úsměvu milující ženy jako v gestu, kterým maluje malíř — ve způsobu, jakým vede si u stolu člověk, až po způsob, jakou řečí píše spisovatel knihu: neboť jest sama plnost a sama celost životní, jeho neomylný jiskřivý tok, organisace, takt.

Kniha Meier-Graefeova má daleký a smělý cíl. Neboť: o co jí jde? O nic menšího než o toto: ukázati, že Böcklin jest nedorozuměním německého neumění a německé nekultury, že není velikým malířem, jímž jest uctíván, opěván, zbožňován současným Německem, že není vůbec malířem-umělcem ve vysoké absolutní a čisté potenci slova, nýbrž jakýmsi divadelníkem, režisérem plátnem a barvami, dárcem hrubého opojení, dráždidla hrubému davu. A víc: nedorozumění toto jest osudným důsledkem německé nekultury: nedostatku vlastních zdravých a jemných instinktů, vlastní umělecké tradice, vychovatelky a posvětitelky uměleckých smyslů.

Čin jest smělý: jde o malíře, který prošel pošklebky dvou tří generací a jehož sláva jest dílem právě mladší generace literární i kritické, která dnes dobyla vůdčích míst v duševním životě národa. Mladší literární a kritická generace zdvihla a vynesla Böcklina ze zneuznání a přehlížení generace starší: mladší literární generace stvořila z něho „Shakespeara malby“ (mluveno slovem Servaesovým), giganta a výjimečného titana mimo proud ostatního malířství, ducha jedinečného a zázračného, malíře-básníka, který vyjádřil samu duši rassy, temný pathos jejich mythotvorných sil, svobodu velikého letu, ohromnou a děsivou fantastiku přírodních mysterií.

A nyní přichází kritik — kritik nepopíratelně velikého obzoru, který žil léta a léta v Paříži, v samém centru a v samé výhni malířské tvorby moderní a jenž zná jako málo kdo druhý vrcholy západního umění evropského, při tom duch velikého intellektu a znamenité intuice psychologické a mistr nového neotřelého, nervově živého jazyka — a mluví o neposvěcené umělecké anarchii, o zneuznání vlastního tvůrčího malířského mysteria, o vnějším poseurství a divadelnictví, o plebejských nehoráznostech a násilnostech . . . a naznačuje zároveň, že tyto hrubé umělecké surogaty mohou býti brány za malířské umění jen v zemi nevkusu a umělecké bezcharakternosti, jakou jest Německo, a že malířská velikost Böcklinova může býti dogmatem jen nekritickým mozkům zamlženým pivními parami.

Rozhořčení jest pochopitelno. Jenže rozhořčením nevyjasnila se nikdy ani sebe menší umělecká otázka a umělecký problém, a vyjasní se jím proto tím méně otázky tak zásadní, tak hluboce a důsledně promyšlené, jako jsou ony, jež formuje a na něž odpovídá tato kniha Meier Graefeova.

Neboť tuto čest musí nechati Meier-Graefeovi i nejkrajnější jeho nepřítel, je-li jen člověkem rozumějícím estetice umělecké: že Meier-Graefeovi jde v této knize o samy bytné otázky umělecké, o zásadní otázky umění — a ne pouze umění německého —, na něž musí býti odpověděno rozhodně a určitě, ať již tak, ať onak.

Sledujme tedy nejprve jeho argumentaci alespoň v hlavním jejím proudu a řetězu.

* * *

Historie moderního německého malířství pracovala posavad dualismem dvou velikých figur: Menzela a Böcklina. Ti jí byli dvěma sloupy, dvěma póly, na nichž spočívalo celé rozpětí moderního německého umění výtvarného. Mezi oběma těmito mistry viděla absolutní protivu, nesmiřitelný rozpor. Menzel byl jí kreslířem-pozorovatelem, dokumentárným realistou, člověkem úžasně bystrého zraku hmotného, duchem objektivně chladným, skoro vědecky založeným — Böcklin vlastním malířem, tvořícím z temných vírů obraznosti intuicí duchového vidu, básníkem vysokého nebeského vzletu, tvůrcem mythické síly, bez příkladu a analogie v dějinách výtvarného umění. Menzel,

Böcklin — dvě nesouměřitelné veličiny, z nichž každá byla sice na výsost ctěna, ale z důvodů právě protivných.

Na tomto stanovisku stojí v podstatě ku příkladu ještě Muther.

Meier-Graefe vyvrací z kořene tento dualismus: ukazuje jej jako fable convenue, jako papírové schema, neudržitelné, nepromyšlené, nelogické.

Vycházeje z axiomu jednotnosti umění dokazuje, že všecky zjevy určitého umění — pokud jsou jen skutečně zjevy uměleckými — jsou si příbuzny a dají se srovnávat a vzájemně určovat a ukazuje pak specielně v tomto případě, že není mezi Menzlem a Böcklinem nesrovnatelného rozporu, naopak: dráha obou umělců, vývojový osud obou umělců ukazuje zřejmý parallelismus.

Není nejprve pravda, že Menzel byl čistý kreslíř; naopak: Menzel byl v celé řadě svých děl nejčistší malířskou potencí moderního Německa. Meier-Graefe sestavuje řadu děl z mládí a mužného věku Menzelova*) ryze malířského nervu a horké smyslné plnosti a celosti, děl neustydlých cestou přes mozek, děl bezprostřední horečné vise, krásného, samozřejmého proudu, kterým může se málo co vyrovnat v současném evropském malířství.

Pozdější rozvoj Menzelův však sešel s cesty, nebo lépe: přerušil se vůbec; jeho ryze malířská a umělecká díla narazila na odpor a nepochopení a zůstala proto v životě jeho pouhým zapomenutým extemporem, pouhou episodou, širšímu obecenstvu neznámou. Menzel sám zradil zbaběle — toto tvrdé slovo jest z úst německého kritika Schefflera — svůj nejvlastnější tvůrčí orgán: živil se na počátku své dráhy illustracemi pro dřevoryt k vlastenecké historii Kuglerově — a tyto illustrace jal se nyní přenášet ve velikých rozměrech na plátno: tak vznikl Menzel oficielní a populární, Menzel, který došel poct a slávy, Menzel, pruský historiograf, historický genrista, malíř representačních scen nebo konečně malíř obrazů přecpaných detaily a sešitých takřka z nich — známý, typický Menzel: ale stojí celý na mrtvole svého lepšího já, ve vyšším smyslu slova jedině cenného já.

Tito oficielní a populární Menzelové nejsou umělecké organismy vlastních tvárných sil, nejsou obrazy v uměleckém smyslu slova: jsou to práce úžasné napodobivé vlohy, ale ne díla a činy vyšší umělecké síly, tvárné síly. Schází jim duševní atmosfera, umělecké tvůrčí posvěcení, smyslné teplo, vroucí žár, var oka, všechen smyslný rytmus a smyslná melodie: jsou to fragmenty; Menzel jest zde naturalistou, obětí objektu, okreslovatelem.

Takový jest umělecký konec Menzelův.

V této konečné a hlavní periodě svého života není ani malířem, ani kreslířem, poněvadž není vůbec tvůrcem — umělcem: nekreslí, nýbrž sbírá pouze, zaznamenává, dokumentuje, registruje — ať tužkou, ať štětcem.

Osud jeho jest tragický: osud umělce, který se připravil o svůj vlastní umělecký nerv, nahradil pílí intuici, svědomitostí genia, pečlivostí temperament, rozumem vášeň a sílu — člověk pravidel, jemuž unikl zákon, abych užil hluboké distinkce Ernesta Hello.

A analogický — obdobný hlubší vnitřní obdobou — osudu Menzelovu jest osud Böcklinův, dokazuje Meier-Graefe: i on počal jako pravý malíř ryzích vnitřních kvalit, kterého dnes nikdo nezná, aby se zarazil ve svém rozvoji a nahradil malířské a ryze umělecké své jádro surrogátem, žalostným padělkem, který mu vynesl slávu.

I Böcklin začíná jako pravý malíř — jinak ovšem organisovaný než Menzel: kde jest Menzel vehementní a křepce útočný, kde se řítí do světla, jest Böcklin lyricky zasněný a jemně vlahý malíř šera — ale přes to opravdový malíř ryzí potence, smyslný a samozřejmý, měkce melodický, vnitřní zákonné organisace. A Meier-Graefe sestavuje znova skupinku ryze malířských děl Böcklinových (ostatně daleko menší než byla analogická skupina u Menzla), děl jeho mládí, neznámých dnes nebo nevšímaných — děl malířské duše, znících čistým zvukem, harmonicky v sobě zcelených, která při vší charakterové a temperamentové různosti mají společnou sféru s pravými obrazy Menzlovými: malířský nerv, malířskou melodii a hudbu, malířskou organisaci mluví vý-

*) Návštěvníci loňské drážďanské výstavy mohli viděti dvě z nich a z nejvýznačnějších: Kázání v staré Klosterkirche (z r. 1848) a zvláště Théatre Gymnase (z r. 1856) a mohli na tomto posledním ověřiti slovo jiného znamenitého mladého kritika německého, Schefflera, který opsal pád Menzelův větou: ejhle člověka, který mohl se státi německým Daumierem a stal se jen — pruským Meissonierem. A opravdu: tato poslední nádherná malba, tak nervově křepká a útočná, stála na polou cestě mezi Daumierem a Monticellim, horká absolutním malířským kouzlem.



ADOLF VON MENZEL.
PALÁCOVÁ ZAHRADA
PRINCE ALBRECHTA.

tvarnou řečí; nenapodobují hmotně; nejsou fragmentárná; nesestavují útržky vnějšího světa nebo obraznosti; rozvíjejí zákonně svoji barevnost a světelnost z vnitřních svých sil a zaplňují jimi zákonně celou obrazovou plochu. Jejich síla není v sujetové předmětnosti a pestrosti, v násilnosti a v hluku; rozpřádají v hudební něze a čistotě malířské elementy (třebas ne nejvyšší síly) a apellují na čistou duši posvěcenou uměleckým poznáním; nehoní se za efektem.

A další analogie: těmito díly vlastní malířské potence nedošel Böcklin právě jako Menzel popularity; naopak: populární Böcklin, jehož slávu vykřikují dnes všecka dobře vlastenecká hrdla německá, stojí na mrtvole tohoto lepšího a jedině dobrého, neznámého Böcklina.

A nová analogie: ani Böcklinova, ani Menzlova vlastní malířská díla nejsou bez souvislosti s ostatním skutečným malířským uměním; naopak: jsou v jeho tradici; Menzel dá se odvoditi od Constablea, za mladým Böcklinem stojí někde stín Poussinův, jinde Corotův. Mimo tradici a mimo umělecký rozvoj jsou jen jejich díla populární — nemalířská, neumělecká nebo lépe: protiumělecká.

A konečná analogie: rozvoj Böcklinův strne jako rozvoj Menzlův, jenže abruptněji. Druhá polovice života jeho (po letech šedesátých) rozpadá se příkře s polovicí první. Snivá, měkká, harmonická nota u-



▪ ADOLF VON MENZEL. ▪
KÁZÁNÍ V KLOSTERKIRCHE.
▪ (1848.) ▪

stupuje příkrému siláctví, násilné dramatické póse, fragmentárnosti; v první době tvořil Böcklin díla vnitřní ekonomie, malířsky prochvělá, v druhé periodě mizí tento vnitřní malířský element z jeho díla; Böcklin vzdává se úplně umění první periody, odcizuje se vůbec malířskému proudu, malířské jednotě, moderní malířské větvi rozvojové, která se vine bohatnoucím a kypivějším a zralejším pořád tokem od Benátčanů Belliniho, Giorgiona, Tiziana a Tintoretta, od Španělů Greca a Velazqueza, od Rubense, od Halse a Rembrandta, od van der Meera a Cuypa, přes Hogartha, přes Watteaua, přes Goyu do devatenáctého století, kde v Anglii vyvrcholí Constablem, aby v této zemi po něm rychle zanikla, a ve Francii v Delacroix, aby se přes Daumiera, Corota a Courbeta obrodila v Manetovi a jeho kruhu.

Vlastní malířská organisace Böcklinova se láme: harmonie se tříští a rozpadá ve fragmentárnost, a naturalism vtrhuje později patrně do díla Böcklinova. Přechod ten není ovšem zcela náhlý: Meier-Graefe ukazuje s velikým kritickým intellektem jednotlivé jeho etapy. Na obrazech mnichovské galerie Schackovy úpadek tento začíná: obrazy ty nedostupují již té harmonie, jaká vyznačovala některé první práce Böcklinovy. Později jak tón Böcklinův stává se hlučnějším, tak jest i nečistějším. V známém Eremitovi hrajícím na housle vidí Meier-Graefe umění Böcklinovo již rozrušeným: rozpadá se ve fragmenty. Zde lze také postihnout již element, který vnesl do něho zkázu: jest to genre.

Meier Graefe správně ukazuje, že pozdější Böcklin ať vědomě, ať nevědomě, pracuje stejně jako genrista Knaus: netvoří z vnitra ve vnějšek, rozpětím vnitřní melodie, nýbrž vnitřní malířské hodnoty znásilňuje vnějšími tendencemi: interessantností sujetu, látky, děje, gesta, sceny, aranžmentu. Nemaluje malbu, obmalovává pouze — a jest docela lhostejno ve vyšším uměleckém smyslu, obmalovává-li se (jako u Knausa a jiných genristů v běžném smyslu slova) scena empirického světa nebo obmalovává-li se scéna fantastická, divadlo obraznosti: malířsky vnějškovým jest obojí případ a obojí případ jest mimo umění, mimo vlastní malířskou tvorbu. V obojím případě ztrácí malíř vlastní svoji sféru, nepracuje hodnotami duševně vnitřními, netvoří: napodobí, aranžuje, vynalézá — stává se illustratorem, naturalistou, neumělcem, protiumělcem. V takovýto vnějškový naturalism upadá nyní Böcklin při vší fantastičnosti svých sujetů, a Meier-Graefe ukazuje bystře, jak právě tato fantastičnost sujetová maskovala a zakrývala umělecký, malířský naturalism Böcklinův, klamala i jemné umělecké soudce a milovníky umění.

Posléze ve svých typických populárních dílech jako v „Ostrově mrtvých“, v „Nivách Blaženců“, v „Pietě“, ve „Hře vln“, v „Mlčení v lese“ jde Böcklin o krok dál a nahražuje nedostatek a úpadek malířský novým živlem, živlem umění docela cizím, ale suggestivným a svrchovaně účinným: živlem divadelním: stává se vynalézavým režisérem, magnetisérem, hypnotisérem, který dává pozorovateli místo uměleckého díla — hotového organismu a světa — jen hrubý náraz, jejž si divák sám již spracovává. Zde přestává býti Böcklin vůbec umělcem, apellujícím na čisté duševní orgány, zde jest jen vynálezcem a strůjcem hrubého opojení, který svařuje dráždivé nápoje, který útočí jen na nervy. Zde podává díla hrubé libovůle, díla anarchisticky neposvěcená, díla, kde v malířské hrubě jen a spěšně překládá dojmy a kombinace cizí malířskému umění, díla čistě vnějšková, mimo umělecký zákon a uměleckou sféru, díla šilhající necudně po úspěchu u širokých mass.

Böcklin vylučuje se sám z toku a rozvoje všeho malířství, staví se přímo proti němu a nutí k dilemmatu: buď já, nebo — všichni ostatní.

A tak na konec stýká se populární Böcklin s populárním Menzlem: jejich rozvoj a osud umělecký, nazírán s dostatečné výšky, splývá: jest to osud typicky tragický, osud uměleckého nedorozumění, osud typicky německý: zvráceného rozvoje, podrytí a zničení zdravé instinktivné logiky umělecké vnějšími a neuměleckými elementy, problematičností zvrhlé a jalové spekulace, neboť Böcklin — jak ukazuje svědectví Floerkovo a jiných — šel svojí cestou zcela racionalisticky, s tvrdošijnou úmyslností a jasností.

Oba, i Böcklin i Menzel, jsou v podstatě fragmentární illustratoři, kteří nenaplnili umělecké plnosti, kteří ve svých populárních dílech odcizili se zásadně a pojmově sféře umělecké. Lidé umělecké nekázně a nekultury: „oba přehlédli meze



ADOLF VON MENZEL.
NEDĚLE V TUILERIÍCH. (1867.)

svého umění a své vlastní bytosti, chtěli nemožné" (strana 120.).

Při tom relativně stojí Menzel výše: nejen že jeho celých a ryze malířských děl jest více, ale ani ve svém úpadku nebývá bez estetických kvalit, ovšem podřadných; jeho střízlivá věcnost, jeho zraková přesnost a hotovost, jeho nenávist frazovitosti zachraňují vždy ještě umělecký zájem, i když schází vlastní kladné tvůrčí hodnoty a potence; jest sice obětí objektu, ale slouže mu věrně a bez nároků, dovede často zachytiti s ním kus pravdy a krásy, třebas nižší a nesvobodné, nevykoupené a nepředpodstatnělé; a hlavní, nač upozorňuje jemně Meier-Graefe, není nebezpečný rozvoji moderního umění německého: jeho tvrdý, pracný, mravenčí způsob nesvádí, neláká, neokouzluje nikoho; jeho chyby jako jeho přednosti nenajdou napodobitelů v Německu.

Přímým a hrozivým nebezpečím rozvoji moderního německého umění jest však Böcklin; jest přímo jedem, který může podrýt jeho zdraví a budoucnost. Svádí a láká právě duše vášnivých uměleckých snů, toužící vzlétnouti nad střízlivou tíhu doby, a zavádí v hrubou roztříštěnou násilnost a nekulturnou zvůli ty, kdož se mu svěří jako vůdci k umělecké svobodě. Tarasí podle Meiera-Graefe cestu budoucnosti, a vliv jeho musí býti setřesen, má-li dojíti v Německu k zdravému kultivovanému malířskému umění, umění čistých smyslů a vykvašeného duševního kouzla — k umění, které jest opravdu kosmem, celým a vyrovnaným světem vnitřních harmonických hodnot.

To jest výslednicí druhého dílu jeho knihy, v němž celý problém a celá problematičnost Böcklinova jest znova rozebírána a dokazována jinými cestami, novým průvodním materiálem a novou metodou: po věcné kritice dílu prvního, kde byla podána estetická kritika díla Böcklinova, analysuje se nyní sám intellektuálný charakter osobnosti Böcklinovy, jeho chtění a snahy, jeho umělecké soudy, zracionalisování jeho uměleckého bludu a vymezuje se posléze kladně sféra jeho působnosti — ne ovšem umělecké, nýbrž vnější, založené na zákonech suggesce davové.

Přehlédněme i tu některé z hlavních vývodů autorových.

* * *

Po stopách známých denníkových knih Schickovy *) a Floerkovy **) nahlížíme nyní ne do díla Böcklinova, nýbrž do jeho umělecké dílny: do jeho umělecké osobnosti a uměleckého charakteru, do jeho tvůrčího processu a třebas, jak správně vytýká Meier-Graefe, vývody tyto byly podružné a nemohly nahraditi vlastní estetický a kritický rozbor díla, mají přece význam jako zkouška a po případě korrektiv vlastní věcné metody kritické.

Nejvíce starostí působila Böcklinovi ne malba sama, nýbrž její trvanlivost, lesk, barvitost: péče jeho nese se především k malířské technice. Měl znamenité nadání technologické a experimentoval celý život bez únavy, zahloubávaje se do starých malířských receptářů, do Armenina, Cenina Ceniniho, Vitruva a jiných traktátů o malířské kuchyni; staral se nekonečně víc o malířské prostředky než o malbu samu. Pro vlastní uměleckou, malířskou tvorbu Böcklinovu byl vliv této vášně svrchovaně neblahý: jak správně ukazuje Meier-Graefe, Böcklin maluje vlastně bezprostředně a svobodně, prostředkem, který povolně sleduje jeho inspiraci, jen první skizzu na plátno — kterou pak již jen dělně a pracně pomalovává.

Zde stojíme u vlastního uměleckého bludu Böcklinova: necítí, že jest něco jiného zhotoviti krásnou, barevnou, lesklou a trvanlivou plochu, a něco jiného namalovati vášnivé, horečné umělecké dílo — obraz. Péčí Böcklinovou jest příprava nejdokonalejšího malířského materiálu, nejtrvanlivějších, nejlesklejších, nejčistotnějších barev — ale umělec-malíř může malovati nejhorším a nejbídnějším materiálem, který nepřetrvá zítřka, a namalovati nesmrtelná umělecká díla, neboť umělecká nesmrtelnost nemá nic společného s nezničitelností nebo trvanlivostí hmotnou. Malířská barevnost jest něco jiného než hmotná barva: jest to kvalita vlastně a podstatně duševní, kvalita formy, ne materiálu: „inkoustová kresba od Delacroix, praví dobře Meier-Graefe, jest barevnější než sto barev." Zde jest základní neumělecké nedorozumění Böcklinovo: jeho neumělecký, protiumělecký materialismus.

A Meier-Graefe velmi jemně dovozuje, že Böcklin drží se tu vlastně staré kon-

*) Rudolf Schick, Tagebuch-Aufzeichnungen aus den Jahren 1866, 1868, 1869 über Arnold Böcklin.
**) Gustav Floerke, Zehn Jahre mit Böcklin.



■ ADOLF VON MENZEL. ■
KÁZÁNÍ V PŘÍRODĚ. (1868.)

vence z řemeslné doby malby — z doby před vznikem vlastní malířskosti, z doby architekturálné, mosaikové, „kdy plátno a dřevěná deska předstíraly ještě pevnost stěny, která kdysi nesla malířství“: Böcklinovi jest ideálem čistá tempera ze XIV. a XV. století, poněvadž jest trvanlivost sama a dochovává barvy v nezměněné jasnosti — a jest svrchovaně charakteristické, čísti v knize Freyově, jak Böcklin v souvislosti s tím obviňuje z úpadku malířství — Leonarda da Vinci, ducha, který jako nikdo druhý před ním postihl sám nerv a samu podstatu malebnosti, malířské malebnosti. Tato antipatie jest svrchovaně charakteristická: Böcklin cítil se cizí vlastnímu malířskému geniu — nejmalířštějšímu geniovi... A další citáty podepírají jen tento názor Meier-Graefeův na Böcklina: Böcklin jest všude odpuzován nebo zůstává lhostejným, kde se setkává s čistým malířem nebo s aspiracemi čistě malířskými: ať jde o Rembrandta, ať o veliké Benátčany, ať o Courbeta, Maréesa, Milleta, Leibla, ať o moderní francouzský impressionism: kdekoli jde o vlastní malbu, o ryze malířskou a formovou jemnost, vroucnost, pronikavost, bohatství, nikde nechápe Böcklin. Jest cizí celé vlastní malířské větvi moderní, stojí mimo její tok a vývoj: jest anachronismem ve vlastním osudném smyslu slova — ne tvůrcem, který sáhá do minulosti, aby ji strávil, předpodstatnil, obohatil a obohacenu předal zítřku, nýbrž aby se v ní uzavřel a do ní zazdil.

A stejně sympatie Böcklinovy potvrzují hypotésu Meier-Graefovu, že Böcklin patří vlastně staré předmalířské době, době architekturálné, době mosaikové.

Miluje Rafaela ve freskách, tedy právě tam, kde jest archaickým, miluje staré primitivní Flamy a Němce, aby na konec podlehl cele a naprosto antickým pompejským freskám, které jej očarovaly v Neapoli a determinovaly rozhodně celý jeho neblahý konečný rozvoj, který jest vlastně záporem a popřením všeho rozvoje. Ideálem Böcklinovým stává se populární velkodekorativnost ve smyslu antických fresek. Umělecký názor Böcklinův kryje se naposledy v podstatě s názorem Winckelmannovým a Lessingovým — upadá v dědičný hřích německý a utone v něm úplně: stává se krajně nemalířským, popírá samu krev a sám nerv všeho malířství...

Böcklin tarasí rozvoj: vrací se k populárnímu umění antickému, kdy není již podmínek pro ně, kdy není architektury, která by je nesla a spínala ve vlastní a hlubší jednotu. Tak se stává Böcklin fragmentárným v nejhorším smyslu slova: maluje fresku bez stěny — maluje fresku do rámu: chce nemožnost; chce, jak praví Meier-Graefe, dítě bez matky. Škrtá konvenci obrazu rámového — v tom by nebyl ještě umělecký hřích: ale chce zároveň malovati jej konvencí monumentální: a zde jest hřích, poněvadž logická absurdnost. Zde jest Böcklin uměleckým barbarem, živlem rozkladným: „ukazuje pestrý cár, a tvrdí, to že jest umění, které stojí na antickém, umění jediné, pravé“.

Zde jest anachronismem nebo lépe: zjevem mimo čas a umělecký zákon, kterého by odmítl stejně van Eyck, jehož se dovolává, jako jej musí odmítnouti dnešek, proti němuž bojuje — ne aby jej překonal, nýbrž aby jej získal. Porušuje sám bytostný zákon umění, bez něhož není umění uměním.

Rozumějte dobře: vina Böcklinova není v tom, že sestupuje proti vývojovému toku umění, že se cítí blízkým minulosti — bližším než dnešku — ale že se tarasí v minulosti, že ji hmotně napodobí formami a prostředky jí podstatně cizími, prostředky neorganickými a nelogickými.

Znamenalo by nepochopiti myšlenku Meier-Graefeovu, kdybychom ji interpretovali tak, že chce zakazovati umělci, aby nemiloval minulost, aby se jí neinspiroval, aby nesestupoval proti vývojovému proudu, aby necítil sílu a charakter některého minulého stadia vývojového zvláště intensivně a vroucně a neobrozoval se na něm a z něho. Velicí umělci — ať jmenuju za všecky Rodina — cítili intensivně kouzlo minulých vývojových stadií a sestupovali k nim proti dnešku, proti včerejšku, proti minulosti bližší a nedávné a sílili, vroucněli, bohatli, rostli, stávali se velkými takto, ale za jedné podmínky: že jim minulost nebyla cílem, nýbrž východiskem, že se do ní neuzavírali, nýbrž naopak: otevírali ji zítřku, vázali s ní zítřek přes dnešek a přes včerejšek vlastním uměleckým činem.*)

---

*) V knize essayí „Boje o zítřek“ vyšetřuju a řeším tajemství uměleckého rozvoje hlavně ve dvou úvahách: v „Uměleckém paradoxu“ a v „Násilnikovi snu“ a docházím k témuž resultátu jako Meier-Graefe v knize o Boecklinovi. Rozhodným kriteriem uměleckého vývoje jest mně, aby „umělec minulost vázal s budoucností svým činem — přes dnešek, proti dnešku — přes včerejšek, proti včerejšku“ (str. 165) — tedy: aby minulost strávil, vykoupil, přehodnotil svým

Nepopisovali minulost, inspirovali se jí: strávili ji, prožehli ji, přehodnotili ji *ve vlastní umělecký čin.*

A ten právě schází u Böcklina. Rozbil dnešní konvenci obrazovou — a nepodal nic za ni, nic organického, nic uměleckého, nic jednotného.

Nejeden veliký umělec dneška miloval minulost jako Böcklin, ale láskou opravdu duchovou, intellektem uměleckým, logicky — a ne hmotně a effektně.

Nelogičnost, kompromissnost, polovičatost, jak správně ukazuje Meier-Graefe, jest zde vlastním hříchem Böcklinovým.

Chtěl-li Böcklin rozlomiti obraz rámový, cítil-li jeho konvenci jako cosi nesnesitelného a protivného své nejvlastnější bytosti, *neměl v něm malovati*: měl se pak *obětovati* fresce, její tuhé kázni, její anonymitě, jejímu tvrdému jhu, pod něž se sepial veliký a ušlechtilý Hans von Marées, který se vzdal dobrovolně myšlenky na všecko uznání a všechen úspěch a volil dobrovolně zneuznání a nedocenění, jež leží na něm dodnes jako nesňatá kletba — *kdežto Böcklin vychází svým pseudo-starým způsobem právě na lov za popularitou*: chce brutální, velikorysou dekorativností působiti právě na nejhrubší mysli, na nepřebrané obecenstvo.

Marées, hrdinný Marées zůstal ve stínu zákona, jemuž sloužil v oddané anonymitě, barbarský Böcklin jde k slávě a k popularitě u vzdělané i nevzdělané luzy, protože zákon v hrubé zvůli roztříštil a rozmetával s hlukem v nejširších kruzích kolem sebe jeho trosky....

Jeho malířská metoda jest důsledně a promyšleně hrubá, brutální: jde mu o silný barevný účin, o zřetelnost, o hladkost, o ostré a plastické vyzdvižení; vlastní malířská jemnost a bohatství obětuje se hrubé zřetelnosti, hrubému obrysu figur; Böcklinovi jde právě o *nejširší effekt*, obrací se ne na oko kultivované, nýbrž na oko nejprimitivnější.

Jeho malířská technika, jeho malířské prostředky vystihuje Meier-Graefe třemi body (na str. 194):

nejprve barva připravená na nezničitelnost, sílu, lesk; po druhé komposice směřující ke krajní zřetelnosti a k zpřízvučnění jednotlivých mass; po třetí barevný kontrast více méně fysikálně zdůvodněný.

Rozumí se pak samo sebou, že pro Böcklina nebylo problémů světelných ve vyšším a jemnějším smyslu slova, jak se o ně zajímal a jak se s nimi hrdinně bil současný francouzský impressionismus: tyto jemnosti vlastně a právě malířské byly mu „machou“... slovo, které podivnou ironií, dokonce ne náhodnou, rozumí-li se mu správně, odpravuje naopak technický materialism Böcklinův.

Vlastní kritický čin Meier-Graefeův jest v tom, že ukazuje, jak tyto prostředky Böcklinovy jsou vlastně *prostředky mosaikové* — ovšem užity bez zákona, který mosaiku zdůvodňuje a který z ní činí po případě jedinečné nádherné výtvarné mysterium: bez souznění prostoru, který jí dává vlastní uměleckou jednotu — užity na plátěný a rámový obraz, jejž musí nutně rozbíjet a roztříšťovat v barbarskou fragmentárnost, v neuměleckou zvůli. Zdůvodňuje se tak resultát předešlých rozborů: že Böcklin patří době *před-*malířské, době architekturné, a stojí mimo malířskou jednotu, mimo malířskou větev vývojovou.

Molekula malířská, jíž žila první skutečně umělecká díla Böcklinova, mizí později úplně a jest na konec — v posledních populárních pracích Böcklinových — nahražena čímsi novým, co s malířstvím souvisí jen vnějškově: *elementem divadelním*; z Böcklina stává se režisér, režisér plátnem a barvami, scenerií a figurami. Tento živel sbližuje Böcklina s moderním malířstvím *anglickým* a staví jej po bok jemu, předem umělcům z kruhu Praerafaelistického. Praerafaelisté byli stejně málo malíři jako Böcklin. Constablem, největším a nejčistším, nejryzejším malířem anglickým, čistě malířskou potencí bezprostředné instinktivnosti, vymírá podle Meiera-Graefe vůbec anglické malířství — nebo lépe: malířství v Anglii, neboť není charakteristického domácího rozvoje, uzavřeného a zceleného. Již v Turnerovi rozkládá se malířská tvárná síla (jejíž jádro má z většího Clauda Lorraina) elementy divadelními: „jeho fantastické jeskyně, jeho mythologické scény, jeho féerie, v nichž malované působí jako poletující tyl, ukazují plochu obrazovou proměněnou v divadlo“. Po něm propadá anglické malířství úplně dekorativnosti, uměleckému prů-

vlastním tvárným smyslem; důraz jest na vlastním tvůrčím činu. Stejně Meier-Graefe na str. 71: „Zde leží mez (mezi živým uměním a archaismem), kde vsáhnutí do minulosti neposvěcuje žádný vysoký účel přítomnosti, kde nedává staré a nové žádné jednoty, žádné harmonie, žádné tvorby.“

myslu; klesá v úplnou služebnost architektuře. Praerafaelisté a jiní současní malíři angličtí používají obrazové plochy k reprodukci jako Böcklin; styl jejich není vnitřně malířský, nýbrž divadelní, rostoucí z g e s t a; umění jejich jest v podstatě uměním režisérským, které vypracovává scenerii. Malíř tak ubohý jako Walter Crane dovedl by komponovat jistě rozkošné balety a totéž platí o Burne-Jonesovi a Wattsovi, a co jest u nich nemožné na obraze, mohlo by, přeneseno geniálním strojníkem na jeviště, opravdu okouzlovati.

A téhož rázu jsou kvality populárního Böcklina: není malířem, jest režisérem. A Meier-Graefe vyslovuje možnost, ano i naději, že z těchto pseudomalířských živlů vyroste radikální přeměna divadla v jeviště dekorativných účinů. V Anglii, v Berlíně, ve Vídni pracuje se o ní mnoho a šťastně, a jsou zde již částečně pěkné výsledky, třebas větší část díla posud zbývala. Roste nové umění scénické rozšiřující nesmírně staré umění činoherní — nové umění divadelní, vedle něhož dnešní naše scéna s virtuositou herců a banálností kuliss jest barbarstvím — umění, v němž bude vládnouti básník-režisér, který všecky literární a hmotné prvky, dnes roztříštěné, zbásní a zcelí v harmonii. Snad vyžívá se vůbec, míní Meier-Graefe, pětistaletá malířská jednota a snad připravuje se nová jednota umělecká, z níž prožíváme první tápání, nová jednota, v níž bude snad moci mluviti umělec k davům a sdělovati se jim uměleckým zákonem.

Ale ať tak, ať onak: ani toto nové umění nebude státi mimo zákon — naopak: musí býti jeho naplněním. Proto stupněm k němu není a nemůže býti dílo Böcklinovo, dílo zvůle, které nemá nic společného se žádnou formou: Böcklin jest divadlo ve zlém, v špatném smyslu slova. „Divadlo v nejhorším smyslu jej přitahovalo a působí, že lidé jsou jím přitahováni. To není blud umění, který by se mohl státi v budoucnosti dobrodiním, nýbrž věčně zhoubný klam nekultury.“ (Str. 221.)

Divadlo Böcklinovo jest divadlo populární a Böcklin vychází na lov za drastickými effekty, které chytají nejširší massy: nesehrává jako Praerafaelisté melancholicky delikátní, stínovou hru minulých věků, hraje drastický naturalismus populárního rázu, „Sittendrama“, sentimentální effektnost; neučleňuje ani, neartikuluje — jest hypnotisér, kterému jde o první prudký dojem, jímž zachvacuje a spoutává diváka: na jeho jevišti hraje vlastně jen obraznost diváků, a on sám nevymýšlí mnohem víc než titul dramatu.

Rozumí se pak lehce, že nerozuměl nikdy ani portrétu, ani čisté krajinomalbě a ovšem tím méně zátiší — neboť to všecko „nic neříká“, a jemu jde o hlučné effekty. Jeho krajiny jsou jen kulissami jeho figur a jeho vynalézavost nese se za novostí scény a vyčerpává se jí. Böcklin jest režisér, který z režijních ohledů dovede brutálně porušiti tón svých obrazů, kde na něj udeřil. N a t u r a l i s t a, b a r b a r: tento refrén vrací se stále v knize Meier-Graefově. Proto tvoří také jen z bezprostředních životních podnětů a dílo jeho je vyčerpáno biografickou situací a jen jí vlastně srozumitelno a stravitelno: nepřepodstatňuje lidské ve vyšší uměleckou sféru, opisuje je, okresluje je pouze: neztrávená citovost a citlivost.

Takový jest tedy resultát analys a šetření Meier-Graefových: dílo Böcklinovo není malbou, nýbrž jen „illustrací bez knihy, mosaikou bez stěny, divadlem bez jeviště“ — neuměleckou zvůlí, uměleckou absurdností. „Nejvnitrnější proniknutí v jeho názor přivodí nutně popření vší estetiky. Držeti vědomě Böcklina znamená vzdáti se všeho umění“ (258).

Böcklin stojí mimo umění: postavil se sám mimo ně, vyňal se z jeho bytostného zákona, z jeho síly a logiky.

Jeho případ jest typický německý případ: „der Fall Böcklin ist der Fall Deutschland“. Opakuje se v Německu neustále; jest to případ řady umělců, jichž počáteční umělecký rozvoj se zastavil a zvrhl.

Případ Böcklinův jest ku příkladu i případem T h o m o v ý m.

I Thoma býval malířem, umělcem, i Thoma tvořil a maloval; dosvědčuje to mnohý rozkošný obraz, neznámý a neoceněný dneškem. A zase: popularity a úspěchu dodělal se až pracemi svého uměleckého úpadku, pracemi nemalířskými, neuměleckými, archaickými, nemohoucně naivními, kde nedovede umění a proto koketuje s národnostními předsudky, tváří se německy a staroněmecky, lidově a naivně — hraje divadlo a šilhá vilně po masse.

Jest tomu právě jako u nás: kdykoli umělec přestává tvořit a růst, vyvíjet se a umělecky pracovat, vzpomene si na národnost a začne ji hlasitě vykřikovat. A je zachráněn: lidé opíjejí se a rozčilují se jeho hlasem a jeho

gesty a přehlížejí trhliny a díry v jeho práci, jeho neuměleckou prázdnotu, pustotu, banálnost. Zpívá k špatné malbě národní písničky nebo píše mezi kapitolami hloupého, prázdného románu frazovité novinové články, kde pomlouvá jiné z beznárodnosti a sám se zaklíná češstvím — a je zachráněn, alespoň pro trhový dnešek, který se může při nádherné domácí nemyslivosti protáhnout na desetiletí a desetiletí ... Hnusný manevr a podlá komedie, ale vyplácí se u nás a vyplácela se, jak se zdá, alespoň do nedávna i v Německu — vyplácí se všude tam, kde rozhoduje o uměleckých věcech hrubá luza, třebas s doktorskými a professorskými tituly, hrubá luza, „která se mýlí pokaždé, ať chválí nebo haní."

Zmýlila se také s Böcklinem dvakrát: poprvé, když jej odmítala, neboť neodmítala jej z vnitřních uměleckých důvodů, nýbrž z pohodlné lenosti a tuposti, z nejnižší obmezenosti zcela terre à terre ... a jest proto podstatně spoluvinna bludem Böcklinovým: právě zcela ubohá a ničemná úroveň námitek proti němu zdvihaných utvrzovala Böcklina a jeho stoupence, že mají pravdu, a měli ji také, ovšem r e l a t i v n ě: proti t a k o v ý m odpůrcům. Dobře podotýká Meier-Graefe, že mnohá estetická banálnost v knize Floerkově jest pošetilou odpovědí na otázku ještě pošetilejší, na námitku docela tupou: nebylo by bývalo možno odpovídati tak pošetile, kdyby se byla netázala tak naprostá neumělecká nesoudnost a hloupost. A podruhé zmýlila se umělecká luza, když ze svého prvotního odporu přešla v enthusiasmus, neboť byla to stará nemyslivost, která přešla nyní v tábor Böcklinův.

Případ Böcklinův jest případem Německa: případem Thomovým, případem Klingerovým, případem duchů ještě vyšších: případem Nietzschovým a případem Wagnerovým. I těmito nejvyššími postavami německými, samými sloupy dnešního německého života duševního, jde trhlina anarchie, barbarství .... Ne beztrestně zrodili se v pokrytecké zemi, která vylhává zájem na umění, v zemi duchovní lhostejnosti a indifferentismu, která slouží bohu i čertu zároveň a jíž jest v pravdě všecko lhostejno vyjma nízkost nejhrubšího sobectví.

„Der Fall Böcklin ist der Fall Deutschland": případ umění znásilněného vnějšími ohledy, porušeného ve své vlastní bytostné sféře, umění, jež jest obětí zvůle, umění vyňatého z vyšší zákonné jednoty.

Jsme v nekulturní zemi.

Všecko zůstává tu lží a klamem, neztráveno a nezceleno; všecko jest sešívanou náhodou, fragmentem, improvisací krátkého dechu; všecko nese v sobě otravu barbarství, která je podrývá a podryje; všecko jest neposvěceno a nevykoupeno kulturou ve vyšší harmonii.

„Der Fall Böcklin ist der Fall Deutschland."

* * *

Takový je myšlenkový svět knihy Meier-Graefeovy.

V nejdůležitějších bodech zaujal jsem k němu posici již výše, kde jsem načrtnul jeho genesi, vzrůst a organisaci.

Není pochyby, že Meier-Graefe má pravdu a pravdu nekonečně hlubší než pouhou pravdu písmennou: i kdyby nebylo ve všem všudy pravda, co soudí o Böcklinovi, kniha jeho by přes to zůstala krásným a celým literárním č i n e m, kritickým a kulturním činem ve vlastní potenci slova: vidí hluboko do nebezpečí a bídy doby, cítí její rozkladný jed ohrožující samy kořeny umění a všeho vyššího duchového života.

V samé logice svojí nese záruku pravdy: jest v její síle, v jejím pronikavém ohni, v její pružné, útočné, křepké plnosti, v jejím bohatém žáru. Jest to kniha skutečného idealisty, který nemá idealismus na jazyku: jeho idealismus jest pravé diskretní hodnoty, jest samým dechem a obsahem jeho knihy. Proto dá se tak lehce pomlouvat: její idealismus není vývěsním štítem nad krámem, její idealismus není střižen podle žádné čítanky a vůbec podle žádné vlastenecké šablony. Nedá se vůbec soudně a notářsky prokázat: musí se cítit, musí se jím myslit. Jest to od Nietzschových „Nečasových úvah" snad nejhlubší a nejopravdovější výkřik z tísně a bídy doby: nejsilnější protest proti kompaktní majoritě a jejímu barbarství. Poznamenává ji ranami, které se tak brzy nezjizví; demaskuje sám její podlý mechanismus, lenivou setrvačnost nemyslivosti.

Co říká meritorně o Böcklinovi, není snad ani tak nové, jak se zdá dnes širší publicistice v Německu. Většina západní kritiky umělecké, vychované čistým malířstvím a jeho kultem, cítila před Böcklinem trapnou nejistotu a podezírala jej vždy jako necelou hodnotu, barbarský zlomek.

Abych uvedl jedno svědectví za všecky: mladý hollandský malíř J a n V e t h říká ve své delikátní knize*), spíše sepředené z nejintimnějších vztahů a lásek uměleckých než psané, v podstatě totéž, co Meier-Graefe, třebas formou zdrželivější: Böcklin jest mu spíše silákem, který vystupuje operně s bubny a posouny, než opravdu silným a celým, harmonickým umělcem; chybělo mu příliš malířství, než aby mohl ztělesniti svůj citový a fantastický svět; vyrazil v německém malířství na půdě nepřipravené jako nestvůrná rostlina; vlastní umění jest tu nahraženo intentionismem; slovem: cosi necelého, problematického, barbarského.

„Kdyby se mohlo pověsiti vedle „Niv blaženců“ dílo takového pur peintre jako Monticelli, stala by se člověku pestrost obrazu Böcklinova brzy nesnesitelnou; a chtěli-li byste srovnávati Švýcara co do fantastické výzdoby s Gustavem Moreau, podivili byste se, jak nebroušené jsou jeho rekvisity. Kdybyste vynesli Rossettiho, jeho nekonečně prohloubený smysl krásy by nás zasáhl; myslíte-li při demonickém barokním pathosu Böcklinově na Williama Blakea, uvědomíte si teprve jak náleží jeho obecný nedostatek obsahový. A kdyby byl pověšen jako pendant k „Ostrovu mrtvých“ prostě krásný Turner, byli bychom v nebezpečí pokládati slavný obraz Böcklinův za barvotisk.“

Příkrý soud Meier-Graefeův o Böcklinovi není tedy absolutní novum a není jeho osobní specifikum: naopak jest to soud t r a d i č n í, soud celé ryzí západní malířské tradice. Meier-Graefe, který žil v klassické zemi této tradice, ve Francii, a dal se prostoupiti jako žádný posud Němec její čistě malířskou kulturou, vyvršenou v hnutí impressionistickém, jest tu ve vyšším slova smyslu jen mluvčím této tradice.

Ale vlastním jeho činem jest kulturní diagnostika: jak vysledoval případ Böcklinův jako případ typicky německý, symbolicky německý; jak nalezl v něm samu staletou nekulturní nemoc německou — zorganisované bludy vlastní německému estetickému duchu a dědící se v nejrůznějším složení pochybeným vývojem od Lessinga až do Wagnera — problematičnost ohrožující všecko německé malířství od Dürera do Schwinda, Thomy a Klingera.

A víc: není zasažen pouze duch německý, jest zasažen šíře duch celého dneška: jeho indifferentism, jeho lhostejnictví ve věcech uměleckých, jeho dilettantism, který vlastní poznání věcné a odborné v nejlepším smyslu slova nahražuje literární analogií, parafrasí; jeho osobnostní theorie, „toto pa-náboženství naší doby, které v umění způsobilo hotové zpustošení“ a vede přímo k anarchii, k neumělecké a nekulturní zvůli ničící všechen umělecký zákon a zabíjející samo umění.

Odvaha a hodnota knihy Meier-Graefeovy jest v tom, že ukazuje, jak problem umění a kultury nedá se mysliti a domysliti bez problemu t r a d i c e, bez problemu vnitřní čistoty, kázně. Učí cítiti a cítiti v n i t ř n í zákon vlastní každému umění; učí, že přestupovati jej, znamená roztříštiti se; umění musí býti dílem čistých smyslů, čisté duše, vnitřních harmonií neznásilňovaných žádnou vnější tendenčností.

Snad vlastní malířskou krásu, ono ryze a čistě malířské, o němž jsem mluvil tolikrát v této studii, pojal příliš úzce; snad odkrojuje příliš tvrdošijně i mnohou associaci básnickou nebo hudební, symbolickou, citovou, která se navazuje k vlastní tvárné kráse, srůstá s ní, doplňuje a obohacuje ji — to všecko jest možno, ano pravděpodobno. Meier-Graefe, jak jsem pověděl, jest vychován na francouzském impressionismu, který jest malířstvím nejmalířštějším, nejexklusivnějším, a snad pod jeho vlivem obmezuje příliš sféru umění malířského na vlastní horký rukopis a prvopis, první bezprostřední útok zraku i ruky. Zapomíná snad poněkud, že dnes i ve Francii vystupuje nové hnutí, které bere v rozpočet vedle zraku i lyrism, intimnost, cit a srdce a vede si syntetičtěji než impressionism — to všecko i jiné jest snad pravda a přes to nemění to ani joty na konečné hodnotě a pevnosti vývodů Meier-Graefeových.

Umělecký rozvoj děje se asi tak, že umění občas vystupuje z vlastní sféry, aby se obohatilo o nové, obsahové, životní elementy, které pak umělecky zpracovává — ale na tomto uměleckém ztrávení a spracování leží důraz: o n ě p r á v ě b ě ž í. Umění se musí do své vlastní sféry vrátiti, nebo lépe: nesmí ji ani opustiti: rozvoj děje se u něho p l a n e t á r n ě, z vlastního hutného jádra a kolem něho. Umění jest svět

*) Jan Veth: Streifzüge eines holländischen Malers in Deutschland (Berlin 1904): článek Arnold Böcklin. Tamtéž jest citován výrok kteréhosi belgického umělce na velké berlínské výstavě Böcklinové: „Mluví mně stále o vysoké poesii, já vidím však jen špatnou malbu.“ Ve Francii, pokud vím, upozornil passim na malířskou surovost Böcklinovou Roger Marx.

jeho zákonný organism: to připomíná důrazně kniha Meier-Graefeova, a nesmírná tato zásluha nebude od ní odňata.

Akcentuje vlastní tvůrčí uměleckou sféru a tou jest ve všem umění tvárná síla. Odsuzuje i pouhou píli a vytrvalost, kvality neumělecké, napodobení objektu a otročení jemu — i fantastickou zvůli, osobní a osobnostní rozmar, anarchistický amorfism. Umění jest naplněním zákona, věčně novým a charakterným naplňováním věčného zákona krásy: úpadkové doby jsou ty, které souvislost s ním ztratily, a úpadkem jest akademická šablona právě jako beztvará silácká anarchie. Z oné vysvobodil Německo Böcklin, do této je zavlekl: a odtud soud a odsouzení Meier-Graefeovo.

Za tuto vysokou lekci nemůže mu býti nikdy dosti vděčen dnešek, neboť potřeboval-li jí kdo, jest to on: nikdy nebyla místnější. Nikdy nebylo méně smyslu pro vlastní ryzí umění, nikdy nebylo méně schopnosti, rozlišiti vlastní umělecký čin a vlastní umělecké dílo od hrubého padělku, nikdy nebyla zaplavena doba tolika a tak hrubými surrogaty uměleckými jako dnes.

Kniha Meier-Graefeova vyzdvihuje se vším důrazem vlastní umělecký tvůrčí čin, tedy vlastní duchovní element uměleckého rozvoje: „čin rozmnožující říši umění", abych užil svého starého slova, — a pobíjí všechen dilettantism, všecko umělecké zpátečnictví, všechen archaism, maskující se národně nebo jakkoli jinak. To jest mu právem samým zločinem na umění, krádeží — krádeží času, vývojových možností, krádeží na budoucích generacích, podvodem na nich páchaným, dodávám já za sebe.

„Kdyby žily nejelementárnější zákony estetiky — a ani ne estetiky, nýbrž jen zdravého lidského rozumu — jen zpola ještě v masse, posuzovala by takovéto řemeslníky archaismu stejně jako v jiných oborech lidi, kteří dělají všecko jiné s větší horlivostí, jenom ne účelné a přirozené. Pak platil by nahý archaism v malířství ne za koketní uměleckou formuli, nýbrž za hrubý nedostatek, a všecky řeči národního, náboženského nebo jinakého zabarvení, ukázaly by se již z daleka čirým nesmyslem."

Není země, kde by měla býti tato slova pozorněji slyšena a kde by mělo býti o nich více přemýšleno, než jsou Čechy, neboť nikde nekoketuje se více a drzeji s uměleckým archaismem, nikde neruší se umělecký rozvoj svévolněji, nikde nezalézají lidé raději do děr minulosti a netarasí se v nich s větší radostí než u nás.

Jak jsem řekl již výše: jakmile u nás umělec nebo spisovatel strnul, jakmile se přestal umělecky vyvíjet, jakmile vyschly jeho tvůrčí možnosti, jakmile umělecky upadá a klesá, jakmile ostatní umělecký rozvoj šel již přes něho, jakmile nestačí uměleckému rozvoji dobovému a světovému — hned je tu s národností, s češstvím, a deklamacemi o něm chce maskovati svoji rozvojovou nemohoucnost, okrášliti a zabíliti svoji stagnaci. Ihned archaisuje, obrací se do minulosti bližší nebo vzdálenější — ovšem ne, aby ji vytěžil pro budoucnost a zhodnotil svým činem pro ni — nýbrž aby se v ní pohřbil a zahradil před útoky hlubší kritiky.

Národnost není nic mimo umění a vedle umění: má-li míti vůbec smysl a nebýti banální frazí, musí býti jen jiným jménem pro umělecký čin a tvůrčí rozvoj.

Kniha Meier-Graefeova jest namířena proti národnostně-mystické estetice velmi kalné provenience — nebo lépe: proti mystifikacím národnostní estetiky — proti kalné estetice, která svařuje ve velmi nečistý nápoj umění, náboženství a národnost a řádí — v zemi Goetheově — na nejpopulárnějších katedrách. Ve jméno němectví, německé naivnosti, srdečnosti, poctivosti a jiných více méně imaginárních cností drží ochrannou ruku nad lidmi, jako jest Thoma, nad lidmi malířského neumění a umělecké stagnace. Proti této opravdu tmářské estetice dovolává se Meier-Graefe krásného, světlého a zdravého ducha Goetheova, ducha kázně, řádu a harmonie a jeho snů o příští kultury německé: ducha hrdinně logického vývoje.

Platí-li vývody Meier-Graefeovy pro Německo, platí dvakrát a třikrát pro nás: ano, kdybych byl fanatikem lineárného pokroku, řekl bych, že Meier-Graefe útočí leckde na vývojová stadia, jichž jsme posud ani nedostoupili.

Nikde není v uměleckých věcech tolik tmy jako u nás. Nikde není umění samo o sobě a samo pro sebe, čisté a ryzí umění, tak málo pěstováno, chápáno a cítěno jako zde, nikde není tak znásilňováno vnější tendenčností, jednou hesly vlasteneckými, podruhé rozumářsky-moralistickým tlachem. Kolik máte ku př. u nás čisté lyriky? Čisté poesie? Čistého literárního a belletristického umění? Největší většina jest zakuklená retorika, zakuklená politika,

zakuklený traktát — cosi sešívaného, fragmentárného a žalostně, strakatě vnějšího. Literatura jest maskou, zpod níž se koketuje s každou slabostí dne a chvíle, ulice a davu, katédry i žurnálu . . .

Nikde není také horšího uměleckého lhostejnictví než zde. Všecko se očenichává, o všem se tlachá, vším se všichni nadchnou . . . na den, aby zítra běželi k pravému opaku a nadchli se jím a tlachali obdobné fraze o něm. Neboť ničemu se v pravdě nerozumí; k ničemu není pevného prožitého vztahu a poměru. Všecko leží na povrchu, nestráveno; všecko fragment a papír: ne život a jeho celost, plnost, bezprostřednost, tradice . . . bezpečnost hlubokých spolehlivých instinktů

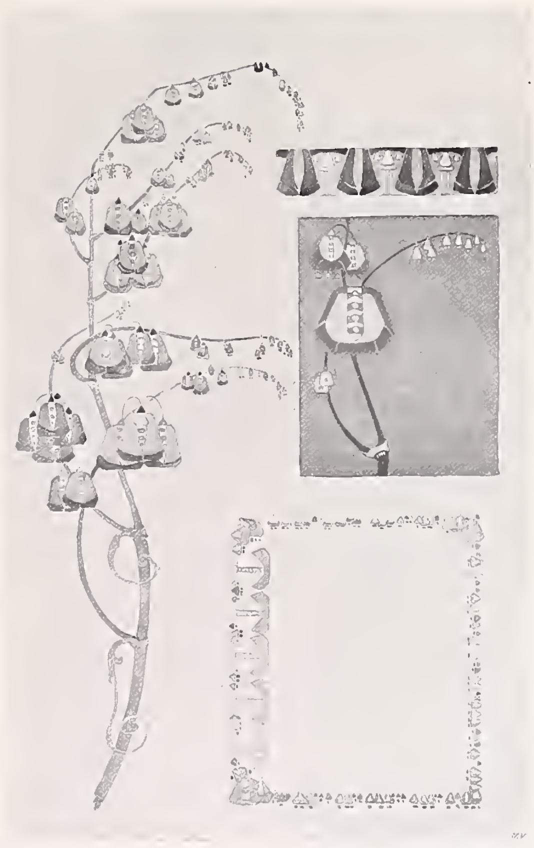
Nikde vkusu a jeho charakternosti, jeho čistoty, jeho výlučnosti: nejhorší plebejská promiskuita.

A celá naše umělecká kultura cosi nanejvýš problematického: děravý papírový hastroš, celý vždycky jen kolem děr . . . .

„Der Fall Böcklin“ jest více než „der Fall Deutschland“: jest i „der Fall Böhmen“.

F. X. ŠALDA.

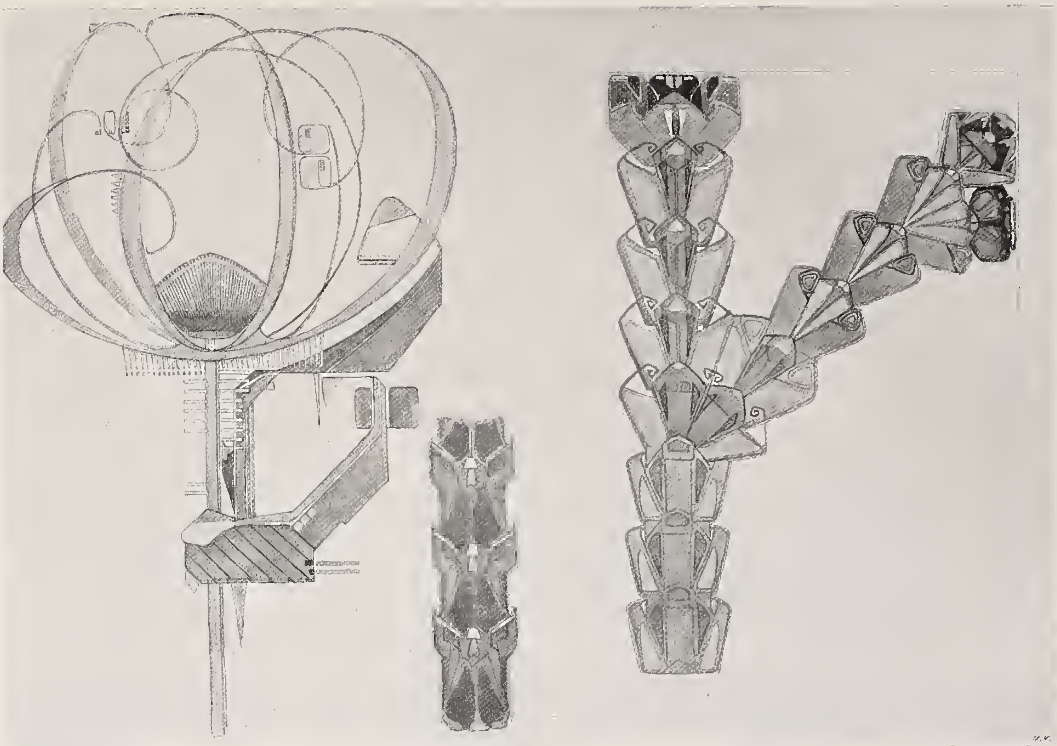
UKÁZKY PRACÍ DÁMSKÉ A VEČERNÍ ŠKOLY J. BENEŠE PRO STYLISOVÁNÍ A MALBU KVĚTIN NA UMĚLECKO-PRŮMYSLOVÉ ŠKOLE V PRAZE.



ŠŤOVÍK. B. HAUNEROVA.



VŘES. K. BITTMAROVNA.



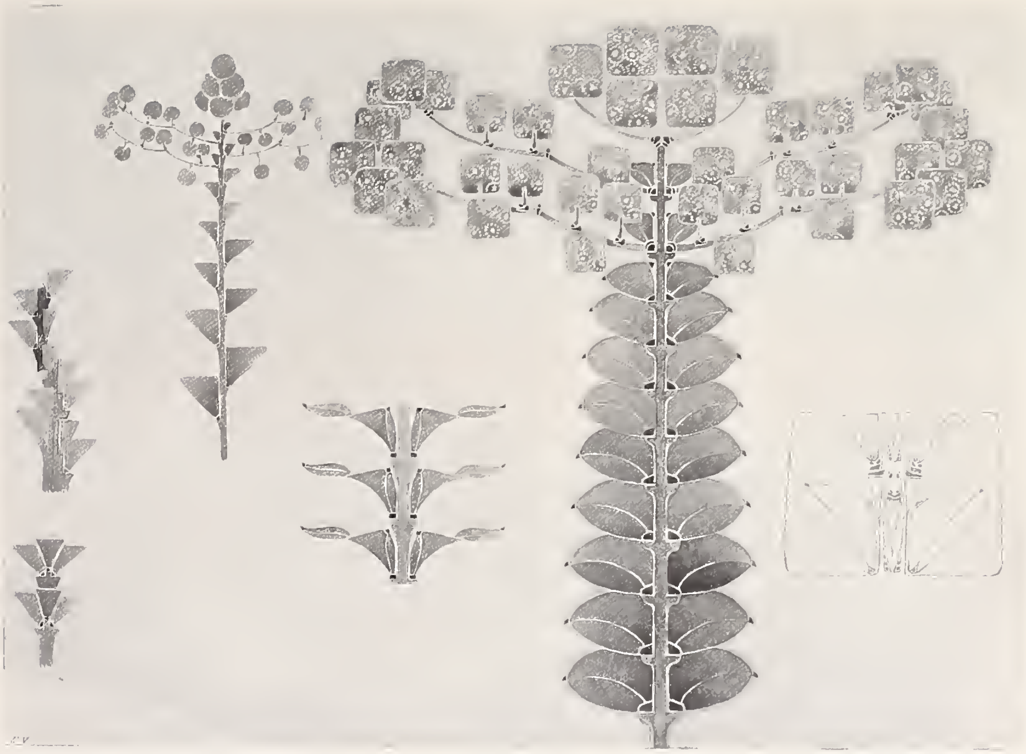
ŠTĚTKA SOUKENICKÁ. CYPŘIŠ.

P. VICENOVA. VEČ. ŠKOLA.



JASAN.

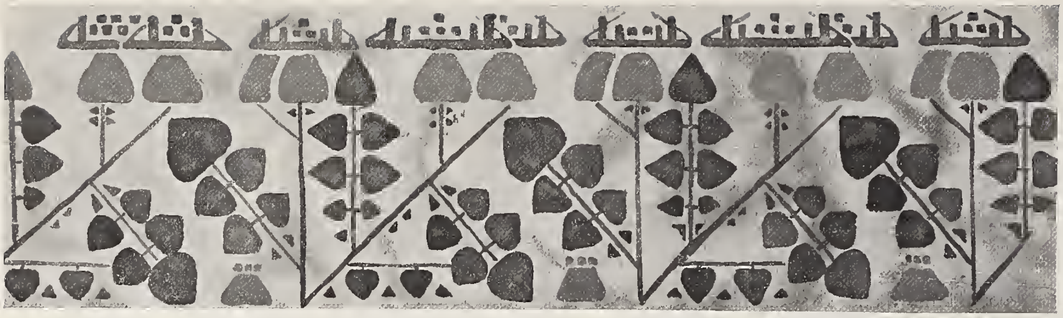
B. ŠTĚPÁNKOVA.



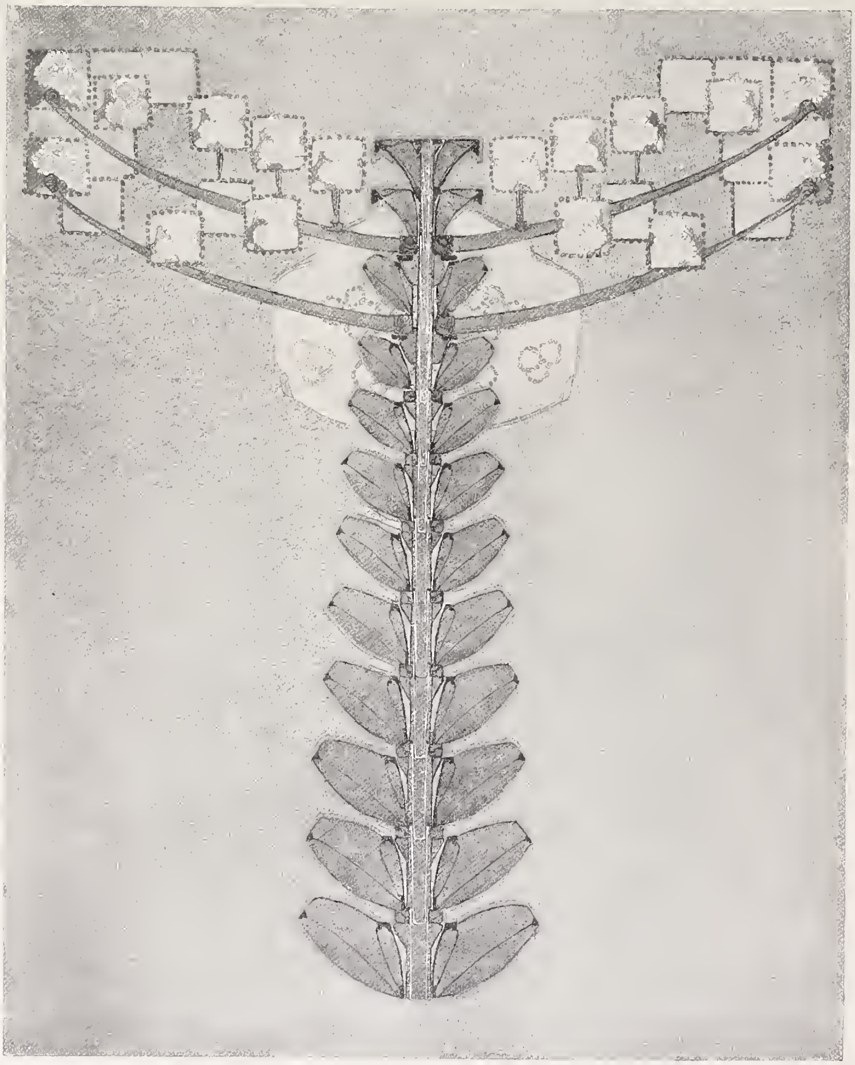
MIMOSA. E. KOUKAL. VEČ. ŠK.



STARČEK OBECNÝ. L. GROHMANNOVA.



ŠÍPEK. M. HARTVICHOVA.



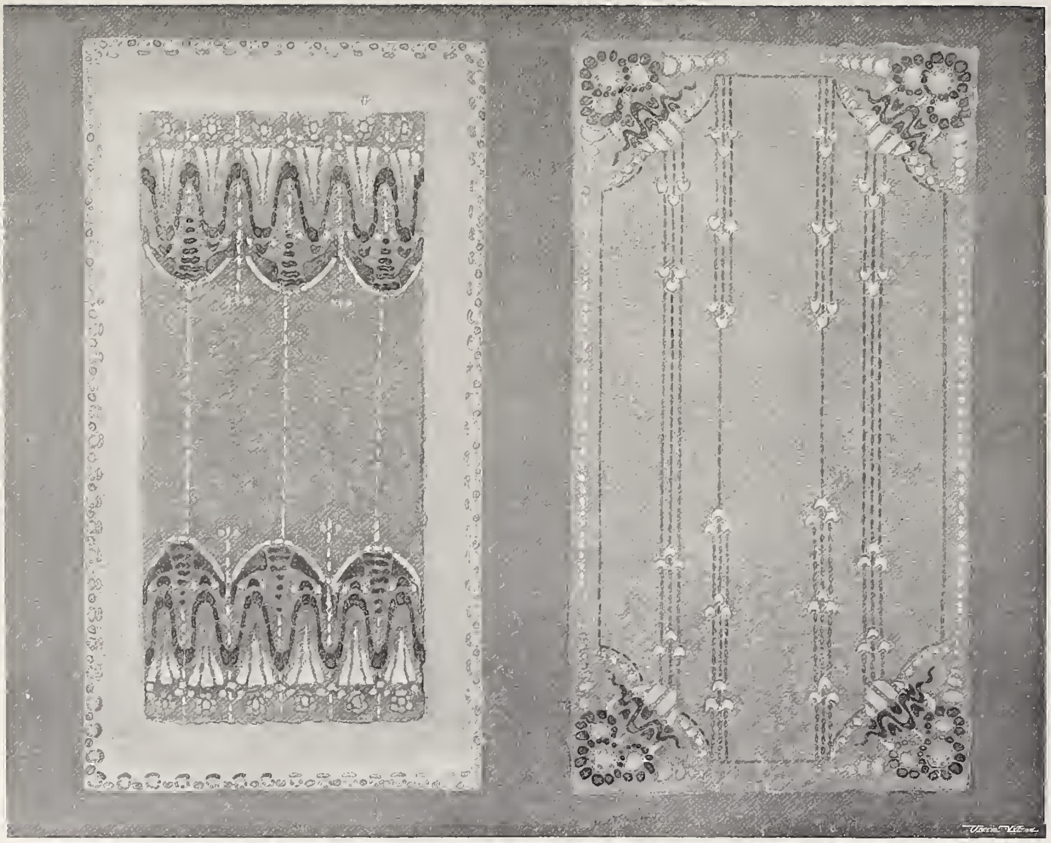
MIMOSA. P. VICENOVA. VEČ. ŠK.



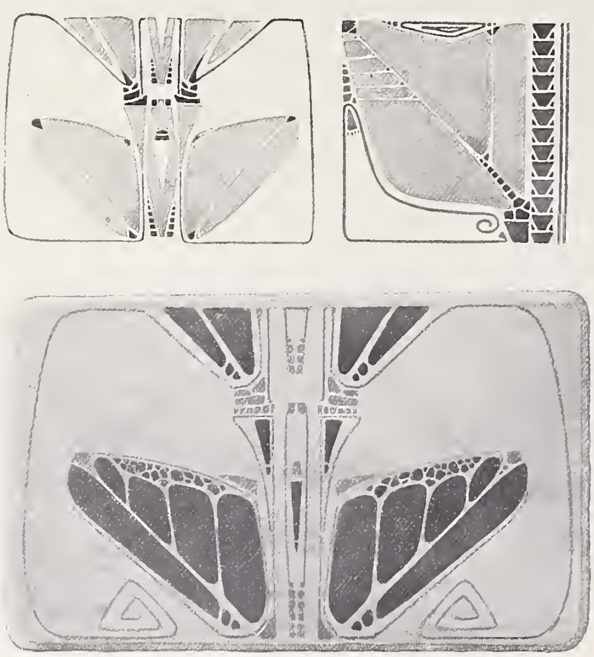
ŠÍPEK. M. HARTVICHOVA.



TACETTA. J. MATĚJÍČKOVA. VEČ. ŠK.

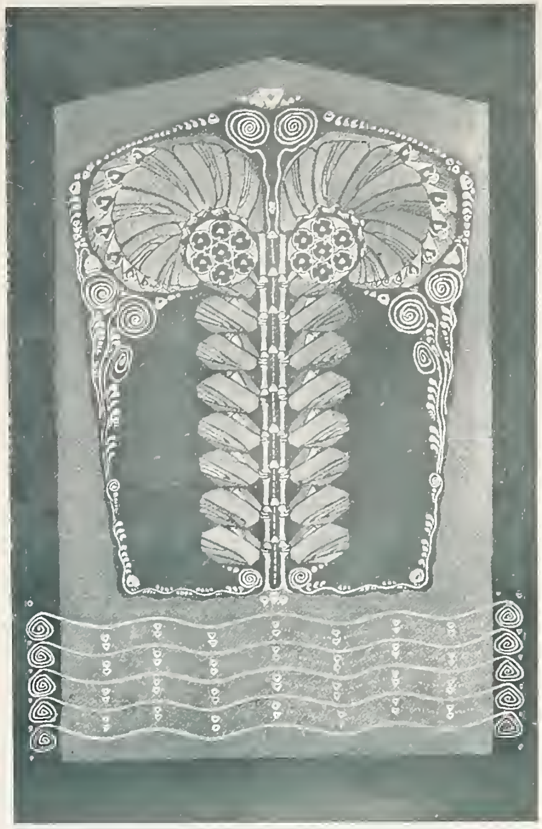


KOBERCE. M. MARTINKOVA.

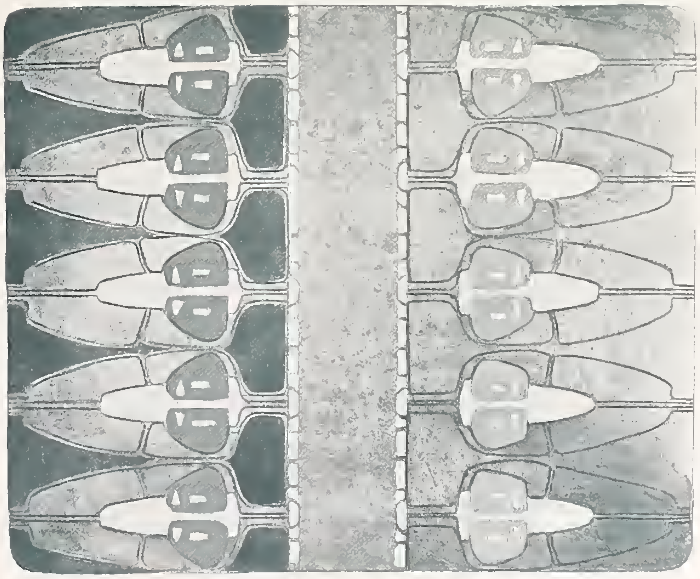


INTARSIE (KŮŽE). E. KOUKAL. VEČ. ŠK.





T. ZEDNÍKOVA. LEPTANÉ SKLO. M. MARTINKOVA.



INTARSIE. (KŮŽE.) M. PŘIKRYLOVA.



KOLIBŘÍK.

P. VICENOVA.
VEČ. ŠKOLA.



KOLIBŘÍK.

Z. LIEBSCHEROVA.



PANNEAU.

P. VICENOVA. VEČ. ŠK.



PANNEAU. M. KALENDOVSKA. VEČ. ŠK.



STYLISOVÁNO
DLE PŘÍRODY.

A. FUČÍKOVA.



STYLISOVÁNO
DLE PŘÍRODY.

P. ZEDNÍKOVA.

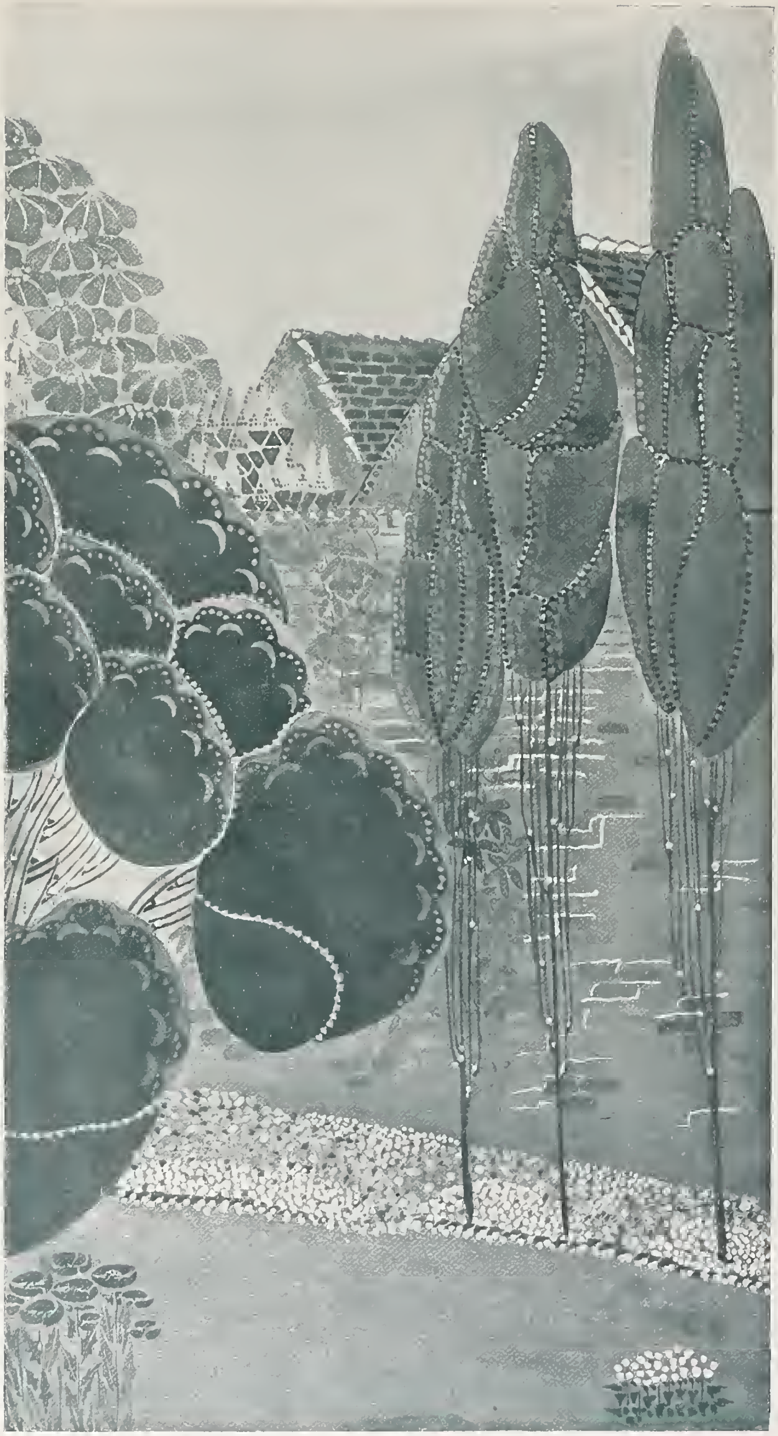




H. MARTINKOVA. STYLISOVÁNO DLE PŘÍRODY. B. HAUNEROVA.



STYLISOVÁNO DLE PŘÍRODY. Z. STARCHOVA.



STYLISOVÁNO DLE PŘÍRODY. A. BALLAROVA.

KARL SCHEFFLER:

NĚMECKÉ UMĚNÍ.

Mínění tak často a tak hlasitě pronášené, že ve výstavách berlínské Secesse nebylo nikdy náležitě německé umění zastoupeno, jest nyní druhou výstavou německého Svazu uměleckého potřeno. Neboť že Svaz podstatu nového německého umění důstojně representuje, musí býti přijato; a přece dá se toto uspořádání stěží rozlišiti od výstav předešlých let. Zvláštní znak jest jen v tom, že scházejí díla cizinců a slavných mrtvých, díla, která bývala jindy vítána jako měřítko pro výkony roční.

Berlínské Secessi bylo snáze než Svazu uměleckému. Mohla dle volného uvážení zváti umělce z hlavních měst německých, kteří dnes jako členové Svazu požadují práva vystavovati. Nebezpečí, jež v tom leží, není, zdá se, dobře chápáno. Že jury tentokrát odmítla tolik prostředních obrazů, jest velmi chvalitebné. Ale nové koště vždy dobře mete; a na trvalo zásada tato nemůže platiti. Nebo přece jen tehdy, bude-li členství vyhraženo jen lidem slavným. Účelům Svazu, který vznikl z tísně poměrů uměleckohospodářských a umělecko-politických, není však poslouženo malým počtem členů. Proto měl by Svaz v pravý čas odhodlati se k rozhodnutí, které jediné mu může prospět: měl by se obmeziti na zastupování zájmů hospodářských a vystavování přenechati jednotlivým Secessím; družstevní účely Svazu měly by býti odděleny od uměleckých cílů jednotlivců — které jsou přece velmi různé — dříve, než nastane násilně toto rozloučení a rozbije při tom užitečný Svaz.

Dokonce tato přísně obmezená výstava ukazuje již, jak jest odkázán Svaz ke kompromissům; byla by lepší, kdyby chyběla třetina vystavených děl. Ale surové dekorační malbě Stuckově musilo se dostat čestného místa a portrétní busty Klingerovy, jejichž umělkovanost otevřela konečně oči nejzaslepenějším, směly činiti nárok na celou stěnu; neboť oba zasedají v radě představenské. Obrazy Thomovy nemohly býti odmítnuty, Ludwig von Hofmann směl se objeviti s devíti slabotami, a co kdysi bylo vyčítáno Secessi skoro jako bezcharakternost, pozvání lidí ze „Scholle“, zdá se nyní neodvratným. Největší nebezpečí jest však v tom, že také na ducha jednotlivých Secessí musí míti vliv smířlivá nálada. Tento duch se svojí revoluční tendencí vyvolal všecko, co se nazývá dnes moderním německým uměním, a od něho očekáváme ještě rozhodující činy budoucnosti; činy, které jsou důležitější než všecko, co bylo posud stvořeno. Že však také v berlínské Secessi již nyní počíná temperament umdlévati, ukazuje se symptomaticky nejen v případě Tuaillonově, který by musil býti pýchou a sebevědomím volných umělců jinak vyřízen než jak se stalo, nýbrž i ve způsobu, jakým byl rozřešen problém nového výstavního domu. Kdo v Berlíně má vlastně míti odvahu k modernímu umění stavitelskému, ne-li Secessionisté? Má zůstati Wertheim potom jako před tím vítězem? Zdá se mně, že bylo čestnou povinností, stvořiti něco vzorného nebo alespoň nábadného, a ne postaviti dům, jehož přednosti jsou jen v tom, že jest se vyvarováno špatného. Jak smí se žádati od nefysiognomického obecenstva rozhodnutí k samostatnosti, když nejosobitější umělci berlínští zpohodlnili se k tak krotkému kompromissu? Že se bylo vzdáno návrhu Van de Veldeova, zdá se srozumitelným, neboť tento Belg není architektem; dá se také pochopiti, když sdružení, na něž jsou upřeny oči všech, nechce riskovati pokus s talentovaným radikalismem Endellovým. Ale ještě zbýval Petr Behrens, který by byl k vídeňské secessionistické budově Olbrichově stvořil severo-německý pendant lepšího druhu; a také pro dražší stavbu Messelovu byly by jistě v Berlíně peníze; Mnichovan Dülfer podal dortmundským divadlem nejkrásnější důkaz způsobilosti; a chtělo-li se již vyhnouti „individuelnému“, byl by velmi vzdělaný eklektik Fritz Schumacher jistě trefil pravé.

ANT. PFEIFER.
VILLA PANA J. V.
V ČERNOŠICÍCH.



Jaká rozkošná architektonická zahrada, konečně jednou s promyšlenou výzdobou skulpturní — Gaul čeká jen na takovou příležitost — mohla býti udělána z předzemí! Nyní má již půdorys povážlivé chyby. Kdo chce si oddechnouti v pozorování uměleckých děl a chce se projíti na volném vzduchu, musí dvakrát platit. Účel předdvoří stal se tím docela illusorním. Tento dvůr musil být položen za budovu nebo pokladna musila by být zřízena v předu na ulici. Krásné poměry má jen střední sál; vedlejší prostory jsou pro obrovské dekorativné obrazy, které tam visí, příliš malé. Osvětlení jest přespříliš tvrdé; skulpturové světlo pro obrazy. Vnitřní architektura jest prostá a důstojná; není to však prostota bohaté dovednosti, nýbrž prostota ducha, který vyčerpává všecky schopnosti v negaci frazovitosti.

Nebylo by třeba bráti vážně takové hříchy z opomenutí, kdyby paktování s viditelnými nebo neviditelnými mocnostmi nepůsobilo nevyhnutelně zase na produkci. Těžká práce, která však nyní počíná, žádá všech schopností. Posud šlo o boj vnějškový s nepřítelem všem patrným; proti nejzřejmější akademické ztrnulosti bylo hájiti princip, který mohl sdružiti kolem svých praporů názory mezi sebou nejcizejší. Nyní stojí však secessionistické strany před roztržkou ve vlastním klíně. Umělci jako Stuck, Erler, Habermann jako zástupci mnichovského atelierového deálu, jako Thoma, Heider a Worpswedští s jich ideou umění domovského, v němž se zaměňuje chudoba s moudrým omezením se, a jako Klinger se svým složitým uměním myšlenkovým vystoupí brzy otevřeně jako odpůrci toho, co musí platiti německému umění za nejpodstatnější. A s nimi půjde jich veliká obec v obecenstvu. Tito umělci, kteří dlouho již jsou ettiketováni jako „idealisté“, budou bojovati patheticko-ethickým gestem, které jest tím nebezpečnější, poněvadž většinou pochází z poctivého přesvědčení a získává nimbus vyšší mravnosti.

Nesmíme v nastávajících debatách, žel, doufati ve věcné projevy. Bylo-li kdy některé dílo způsobilé, aby podnítilo vážný rozbor životních otázek našeho umění, je to kniha Meier-Graefeova o Böcklinovi. Ve svých přednostech i slabostech vyzývá k věcnému sporu o věci, které jsou pro nás stejně důležity jako otázky politického a sociálního života. Ale strannickými frazemi nebo výsměšnými glossami podvádíme se sami a podezříváme neušlechtile poctivost spisovatelovu, poněvadž jeho idealnost — jakýsi druh idealnosti Karlo-Petrovské — nečpí rodin-



ANT. PFEIFER. JÍDELNA VILLY PANA J. V. V ČERNOŠICÍCH.

ným Schillerem. V této knize, která zajisté mohla býti jasnější, zralejší a důkladnější, ne však přesvědčivější, ukazuje se s bezpečným instinktem na síly, které by mohly položiti základy k životné a plodné ideálnosti, a na předsudky, které jsou zhoubnější než se zdá na první pohled. A theoretický poukaz na nebezpečí, která hrozí našemu umění, byl doplněn prakticky ve velké výstavě Menzlově. Kdo se sám neklame, byl tam — rozumí se: s kloboukem v ruce! — přinucen, odepříti titul genia umělci všemi nyní zbožňovanému. Co jsme poznali před obrovitou, chytře organisovanou prací tohoto dovedného uměleckého mechanika, jemuž se všecky krásné city, jež hýbají lidskou hrudí, přeložily v automatickou píli, nebyl jen osobní osud německého umělce, nýbrž vůbec osud německého umění. Se všech stěn pozdravovaly vás cnosti, ale podřadné cnosti, které jen zcela zřídka staly se pomocnicemi svévládné vůle. Před suchou počestností pocitu povinnosti, před přesností a bezfrazovitostí, před úžasnou bezpečností ruky a měřícího oka stál prostý lidský cit se svými požadavky mistrnosti tak zcela jiné nejprve nejist a pak zahanben a pak trapně dojat. Rozumový zájem na díle jediný tvořil, ne radost ze světa; a proto jest to zase vždy rozum, který si hledá požitky kontrolovatelné. Menzel byl napodobivý tatent mnoha stupnů, ale jen v řídkých momentech celý umělec; měl oko mravence, ale zřídka jen dovedl hleděti z rozsvícené duše. Byly mu vlastní kritické cnosti bez cností tvůrčích. Vždycky podařilo se mu, vyhnouti se špatnému a dokonce mnohé drobounké díly zdánlivě organisovati; ale organismy umění, které mohou žíti ze sebe po všechen čas, mohl jen vydati, když — což se stávalo jen zřídka a jen v létech mužné síly — si jednou nechal volnost. Skoro nikdy neodvážil se Menzel méně malovati, než vidělo jeho oko neunavně vyšetřující předmět; zjednodušující proces, všemu umění tak nutný, připadal by mu jako nedbalost. Příčinou takové umění nepřátelské svědomitosti byl nedostatek temperamentu, síly citové, zlaté bezohlednosti, která se dovede přenésti přes všecku buržoasní povážlivost. Neodvážil se v době racionalismu v zemi, kam jen náhodou zabloudí Musa, hluboce cítiti. Tato zbabělost — bolí to, ale věc žádá tohoto slova — bude jej státi nesmrtelnost. Učinila z něho pruského Meissoniera, jeho, který mohl býti německým Daumierem. S nejcennějšími silami může býti spojena taková zbabělost; a byla s nimi spojena u Menzla. Když síla rozhodovací umřela, proměnila se v neduchovou ener-

ANT. PFEIFER. JÍDELNA VILLY PANA J. V. V ČERNOŠICÍCH.



gii; když láska uhasla, stalo se z ní vědomí povinnosti. Vnitřní postupy tohoto způsobu jsou častější než se myslívá. Menzel měl mnoho z Hebblova mistra Antonína. Tato bohatá a resonance schopná duše přišla o svůj vlastní rozvoj a poněvadž byla příliš pyšná a mužná, aby se stala špatnou a lenivou v tajných, snad nevědomých mukách zoufalství, stala se dogmatickou, hledala obmezení, které nikdy neznalo svobody, a tyrannisovala formulkou povinnosti blízké a nejbližší a sebe samu.

Tak se stal Menzel obětí objektu. Pozorujte jeho díla: a poznáte, že, nehledíc k několika obrazům ze středu jeho života, mu bylo vždy beztradičností a nedostatkem vlastní vůle zabráněno, překonati látku. Přes to, že mu často Praživotné před očima se kmitalo, nevěřil nikdy v rozhodné chvíli této hlubokosmyslné visi; neovládl nikdy svět předmětů, nýbrž svět ovládal jej a učinil z něho svého sluhu. Ovšem: jednoho z nejneumdlenějších a nejmistrovštějších sluhů. Zde jest však bod, kde se musí naši umělci rozhodnout, kde od jich rozhodnutí závisí, máme-li míti nebo nemíti malířské umění. Čtěte Menzla, ale buďte si vědomi, že umění počíná teprve tehdy, když objekt, látka jest docela překonána. „Člověk jest za tu cenu umělcem, že se mu stává všecko formou.“ Lhostejnost k objektu, naprostá odevzdanost poznání zákona, jemuž předmět podléhá, jest podmínkou umělci, chce-li přírodní tvary vtěliti jako hlásky jazykovým prostředkům svého umění, chce-li tím vyjádřiti city. Umění zná jen hieroglyfy; kde se líčí předmět pro něj samý, zůstává se při názorném vyučování pro velké a malé děti.

Nepodaří-li se našemu výtvarnému umění, aby položilo poznání zákonnosti na místo zájmu látkového, bude jednou, jakoby ho nikdy nebylo. Nepotřebujeme schopnosti napodobivé, nýbrž síly formové. Proto jest těm několika německým malířům, kteří si počínají být vědomi pravé cesty, zbožnění Menzla, tohoto krále objektů, právě nyní tak nebezpečným. Stalo se módou, cítiti každé slovo proti Menzlovi jako slovo proti národu; tím spíše, když na útraty excellencského malíře Frickova dává se přednost židu Liebermannovi. A přece učí výstava uměleckého svazu zase zřetelně, že Liebermann šel rovnou cestou za Menzla. Nelze si pomoci tím, že se nechají platiti oba vedle sebe; srovnání stává se povinností, poněvadž vůdce secessionistický vyšel ve velmi podstatných věcech svého umění od Menzla a učil se od jeho způsobu kladně i záporně. Kde Menzel v motivech, jak je ukazuje Liebermann ve své „Hospodské zahradě“, vyšel od jednotlivého a pak teprve spojil mnohé detaily, což se mu tak nepřirozeným způsobem často ku podivu podařilo, tu vychází již Liebermann v tomto časném obraze od dojmu celkového. Ale i u něho ještě menzelovská svědomitost má námitky proti malíři. Když názor chtěl přinutiti Liebermanna, aby zacházel s objekty jako s relativnými hodnotami, snažil se na druhé

straně zachrániti genrový detail, aniž by tím uškodil celkovému dojmu. Impressionistu probouzejícího se k vědomí pokoušela se v tomto obraze lstivě podvésti přirozenost Knausova, která od počátku v Liebermannovi vězela. V pozdější „Hostinské zahradě na Labi" necítíte již nic z toho; a úplně překonáno jest každé pokušení věcného smyslu v novém „Provazništi". Před tímto obrazem nemyslíte jako před Menzlem: Tak tomu může být, nýbrž: Tak to musí být. Pravda líčení jest přesvědčivá. Podobizna Bodeova vyrovná se skoro tomuto „Provazišti". Ne docela. Člověk jako model mate patrně trochu Liebermanna a musí se jako portretista. dokonce i jako malíř aktu, nutiti ke koncentraci, která jest mu samozřejma před volnou přírodou. Přes to náleží tento portret k nejlepšímu, co stvořilo nové německé umění. Poslední lehkost chybí; jest cititi námahu; asi tak, jako by nutnost, baviti se při malování s modelem, umělce tísnila a vytrhovala z jeho přirozené kontemplace.

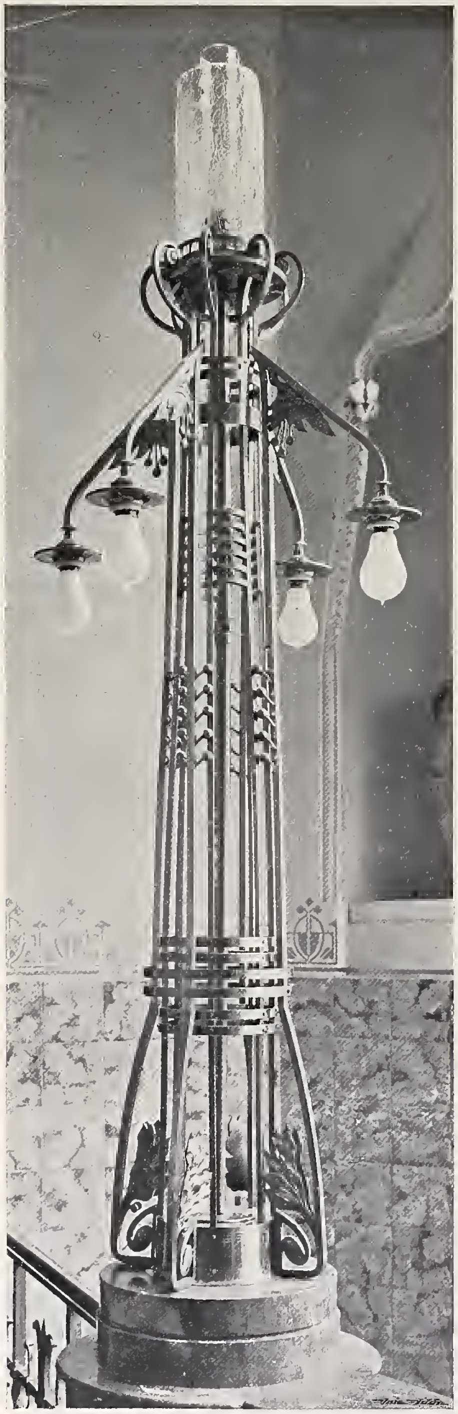
Pro hodnotu těchto skoro šedých obrazů mluví skutečnost, že se drží vedle velikých barevných pláten Trübnerových; zdusená koloristika Liebermannova vítězí dokonce jistým způsobem nad tonovostí malíře Karlsruhského, oddané bohatší radosti zvukové. Příčina tohoto faenomenu jest v tom, že pravdivost tam nahražuje úplně chybící sílu zvukovou. Věta sonatová nemůže sice zníti tak hlučně, ale polyfonněji než kus orchestrový. Žákovi Leiblovu stala se barva skoro již čímsi samoúčelným. I dnes jest ještě pravdivá, nikdy není libovolně dekorativná a vždycky vyjadřuje živé impresse; ale mstí se v některých bodech, že malíř před přírodou není nejprve dojímán celkovým životem jevovým, nýbrž především zvukovou krásou tónu. Jeho oko hýří, když vidí hnědého koně před zeleným listím ve světle slunečném, a opíjí se na zvláštní harmonii příliš, aby si mohl zcela zachovati suverénní rozvahu, ostrost pozorováni pro život uvnitř této harmonie. Bylo by poučno viděti vedle vystavených krajin Trübnerových krajiny Manetovy. První pohled hledal by snad obrazy Trübnerovy (jako dříve hledal Leistikowova sezřejmění, ale brzy zase opustil); brzy však zůstali bychom u Maneta, poněvadž dává atmosferu. Ne z páry, vzduchu a světla sepředená atmosfera jest míněna, nýbrž atmosféra duchová, pocházející z osobnosti umělcovy, která jest vlastní každému dokonalému dílu uměleckému.

Úmyslu jest zcela dosaženo v Trübnerově portraitu velkovévody hessenského (zelený vojenský kabát před zelenými stromy); v jezdeckém obraze velkovévody badenského (modrý vojenský kabát a červeně žlutý kůň před zeleným pozadím) stojí však umění, přes to že odvážný kus musí i zde být označen jako zdařilý, těsně před katastrofou. Bezděky myslíme na



ANT. PFEIFER.
■ KREDENC. ■

Muncha. Prostě nutné, co jest vlastní každému velkému uměleckému dílu, není v těchto obrazech; člověk se rozpomíná před nimi překonaných obtíží a pozoruje, že Trübner zase jako často v posledních letech vyšel z experimentační rozkoše svého uvědomělého mistrovství. Katalog nám praví, že máme viděti v těchto obrazech portréty; ale hlavní věcí nejsou knížata, nýbrž koně, uniformy a stromy. Podobnost jest přídavkem k cennému malířskému experimentu. Přes to musí se mluviti o tomto malířství s velikou úctou; neboť snad jen takovou podnikavou rozkoší, směřující docela k podstatně malířskému, může býti překonán konečně duch Menzlův, který v talentech jako Baluschek žije v secessionistické odrůdě ne právě lichotivé pro starého mistra.



■ ANT. PFEIFER. ■
KANDELABR PŘI VCHODU KAVÁRNY HOTELU „PAŘÍŽ".

Ještě jiné obrazy ve výstavě vděčí svůj vznik takovéto experimentační radosti malířského vědomí. Tak akt Slevogtův s nekonečnou pílí a mohutnou námahou malovaný, práce, která se zdá býti vnuknuta jen přáním, naučiti se dokonalosti, již musíme bez hlubšího zájmu osvědčiti svoji úctu a která jako školský příklad ukazuje, že německému duchu, Slevogtem representovanému, překlad nějakého zření v malířství nekonečně jest stížen, poněvadž přirozené orgány pro to zakrněly. V tuto kategorii pokusných děl náleží dále „Česání třešní" od Dory Hitzové, dílo, v němž byly chtěny skvělé věci, ale jichž bylo jen způli dosaženo. Ovšem zda chybící: pravda prostoru a dýšící v ní plnost života se všemi útlými vzájemnými relacemi jevových hodnot, jest vůbec ženě dosažitelno? Zvláště když tato žena nemá žádné významné tradice za sebou? Konečně musí zde býti jmenováni umělci ako Uhde a Kalckreuth. Ovšem jsou oba představiteli velmi různých hodnotných stupňů. Kdežto Uhde ve svých dosti řídkých dobrých chvílích blíží se svobodě Liebermannově, zůstává Kalckreuth stále upoután k hrubému řemeslu malířskému. Kde jest Mnichovan neutěšený (a bývá často), jest přece vždy ještě cítit původní, byť i nekultivovanou přirozenost malířskou; Kalckreuth není však vůbec malířem ve vyšším smyslu. Co Uhda pojí s Kalckreuthem a s mnohými specificky německými talenty malířskými, jest pamětihodně suchý, věcný, nesvůdný, bezevzletý a kalně špinavý způsob přednesu, který poukazuje na beztemperamentnost a skoro selskou střízlivost nazírání. Tato malba, kterou zastupuje ještě Mackensen a především Kalckreuthovi blízce příbuzný Philipp Franck, neznala nikdy Mus; nedává-li právě podnětu k pohoršení, dává k radosti ještě méně příležitosti. Obraz, jako „Zkouška kostymní" od Kalckreutha, jest ovšem přece způsobilá vzbuditi mrzutost.

S více nadějí mohli bychom vítati mladé Secessionisty, kdyby se naučili, omezovati se. Malý svět jest také svět, objímá-li teplý život. Proč nezůstává Breyer před mrtvou přírodou, z které dovede vylákat mnohé jemné kouzlo, a snaží se po cílích, jichž nemůže dosáhnouti? Jedině rozumným omezením se dobyli si malíři, jako Ulrich Hübner, Landenberger,



■ ANT. PFEIFER. ■
KAVÁRNA HOTELU
„PAŘÍŽ" V PRAZE.

Reiniger slávu sice skromnou, ale pevnou, a nedostatkem sebekázně škodí Corinth každoročně znova svému ne nepatrnému talentu.

Dekorativní upadají v jinou chybu než ti kolem Menzla a po Menzlovi. Kde tito přeceňují objekt a nedostávají se od něho, domýšlejí se oni dětinsky, že jsou nad něj povýšeni; kde jedni svoji zdatnost vyčerpávají neplodně v prosaičnostech, staví druzí často velikou obratnost do služby blouznivosti. Způsob obojí ukazuje na umělecký smysl nedostatečně vyvinutý a jest to zřejmým znamením impotence, když umění některé doby odkrývá možnosti k tvorbě jen v extremech, v střízlivosti nebo v opilství. Dekorativní fantasté jsou však vnitř všeobecného omylu nebezpečnější. Umělci odvislí od objektu neslibují alespoň více, než kolik plní, dávají dokonce často více než slibují, poněvadž s objekty dávají jakousi nižší pravdu a také ovšem zle pomíchanou krásou, která náhodou na látce uvízla. Neobohatí-li se člověk před jich obrazy, neschudne také. Fantasta nedává však vůbec žádné pravdy, ani ne pravdy subjektivně lyrické, nýbrž jen rozmar. Obojímu druhu produkce chybí podstatné: smysl pro zákon, pro trvalé v měnivém, cit pro poměr konečných věcí k věčné idei. Kdežto však naturalista skromně zaujímá nižší stupeň, chce nám fantasta namluviti, že dosáhl nejvyššího stupně. Nazývá idealismem, svobodou a individualismem, co jest opojením, zvůlí a subjektivismem. Poněvadž mu uniká jediná síla, která dovede objekt odhmotniti, trvá také v jeho umění, jen právě ukryta, látka v celé své surovosti. Kde chce objekt zduchovniti, zpitvoří jej; kde se domnívá povznésti jej, učiní jej neskutečným; a kde domnívá se, že blouzní, vymýšlí lži.

Žel, není to nejhorší část obecenstva, jemuž zhoubné blouznilství platí za idealismus a tedy za svaté. V zaslepení, které jest význačné pro naši nekulturnost, staví Stucka vedle Rubense a Thomu vedle Dürera. V ethické povýšenosti nepozoruje se, že tato neschopnost cítiti hodnoty kvalitní, jest také jakéhosi druhu nemravností. Hned z předu mělo by býti podezřelým umění, které nebere nejnutnějších ohledů na možnosti svého působení. Goethe necenil právě vysoko dramatika, který by dovedl básniti jen pro ide-

ální jeviště budoucnosti; co má se však říci o malbě, která maluje pro nepřítomné zdi a pak tvrdí, její produkty že jsou obrazy rámovými? Erlerovy z ručního kloubu namáznuté barvy a siluetty působí ve vinárnách domu Trarbachova; do výstavy umělecké strany, která chce potírati všecku mělkost, však nenáležejí. Jest nesmyslno, věšeti příkrosti Hettnerovy do úzkého sálu; a Stuckova ideového umění, po úspěchu posedlého, — „Bacchanal" ukazuje, jaká summa talentu může zvětrati v mnichovském dogmatě uměleckém — lze také požíti jen tam, kde zrak může po něm prchavě sklouznouti: ve foyeru divadla nebo koncertního sálu. Ale tito nadlidé pokládají se za docela zralé, aby mohli viseti vedle Rembrandta nebo Velazqueza, a německá*) stranná kritika je v tom utvrzuje; ani zde ani tam není ponětí o zákonech obrazu rámového.

Dekorativci tohoto způsobu tvoří vždy jen zvuk, jen ornamentálnické a dávají vnadu, kde máme právo očekávati melodii (to jest: sílu poznávací a citovou). Jest laciné, opíjeti se zvukem, jak to činí stále více v posledních letech Ludwig von Hofmann, když byl vzbudil tak veliké naděje, když nám byl kdysi ukázal krásu, která jest také pravdou. Ke stavu opojení není ani třeba intelligence, která vyznamenávala Menzla; přirozená disposice postačí. Jděte jen našimi umělecko-průmyslovými školami a pozorujte, jaké zdánlivě jemnocitné, jemnonervé a vskutku vkusné dekorace jsou tam vyráběny od žáků, kteří vyhlížejí jako řezničtí tovaryši a také tak se chovají. Talent, vkus, jsou tu cosi bezmála fysického, cosi hudebnicky automatického. Hlasité nebo něžné, násilné nebo kultivované: všecko to zůstává přece pod hranicí, kde počíná pravé umění.

Tak jest tomu také s Vídeňanem Klimtem, který platí za hlubokého ducha. Dovedl symbolický element, který leží ve všem ornamentálném, s realismy tak tiše spojiti, že produkt působí jako zamýšlená mystika. Ne nepatrné dekorateurské kvality tohoto opojivého toilettního vkusu, velmi způsobilé pro jemné Variété, pro výzdobu přepychových prostor, stávají se směšnými, když její produkty vystupují v rámcích jako obrazy pokojové. Kdo to vydrží tři dny, oko v oko s těmito obrazy, v zabydleném pokoji, nemůže míti hlubší duchovosti. Jemná vnada, která tu vskutku jest, stane se pro trvalo obtížnou, jako se zprotiví lehtadlo. Jako všechen vídeňský průmysl umělecký, jest také tento průmysl Klimtův svrchovaně vtipně udělán, ale ne původně. Toorop stojí nad Vídeňany jak methodickým šílenstvím, tak silou výrazovou, a Besnard, který by přece neměl býti jmenován, kde se mluví o umění zcela pravém, jeví se proti této bezpříčinné líčenosti skoro goethovským.

Bod, kde průmyslová dekorace vrůstá ve velké umění, označují v tomto roce práce Hodlerovy. Laikovi nesmí se ovšem spílati, praví-li, že nemůže nalézti vztah k těmto zvláštním výtvorům, které tak křiklavě a dráždivě, pověšeny v sále příliš malém a příliš nízko, přicházejí k pozorovateli. Jest těžko, vhleděti se v toto freskové umění, jehož tvrdé zjednodušení mohlo by býti vysvětleno jen architekturou, a porozuměti těmto dílům zvláštně drsného, naivního a přece zase zcela eklekticky uvědomělého citu stylového, v němž leží embryonálná velikolepost vedle pusté beztvárnosti. Ovšem, dá se jen těžko představiti architektura, která by mohla pojmouti toto křiklavé umění kartonové a včleniti je v ideu prostorovou. Přece však nelze zneuznati, že Hodlerovy dekorativné představy se stýkají s primitivnými architekturními ideami našich moderních umělců stavebních. Těžce kráčející přesila Švýcarova jeví se poněkud pathologickou; vidíme spíš vůli k síle než sílu samu. Silná svévůle, která neustále zápasí se sílou tvárnou, zabřídá velmi často v mrtvou theorii a nesvobodu. Kde melodie vítězně proniká — vizte obě postavy v žluti a v černi na pravo a na levo na obraze „Pravda" nebo rytmus kráčejících ženských postav — tušíte city, kterým nelze upříti velikosti. Hodler zaujímá nyní v malířství přibližně totéž postavení jako Bruckner v hudbě. Mnohdy ukáže se pěst jakési titánské velikosti a zde nebo tam problýskne cosi, čeho nikdy neznal Puvis. Uváží-li se však, co vedle toho má Francouz před Švýcarem, pozoruje člověk kartony zase zrakem pochybným. Do této intimní výstavy nenáležejí ovšem tyto obrovské obrazy.

Vzniká německé umění; lze dokonce říci: máme je. Ale jest kolem dokola vnitřními i vnějšími nebezpečími ohroženo. Vlastní podstatná síla produktivná prohmatává se ještě bázlivě všemi bludy doby a ztrácí nejvzácnější schopnosti v rozpoznávání a překonávání bludů. Velikých očekávání, která byla připínána na Klingera, musíme se dnes vzdáti. Starý Hildebrand jest v této výstavě mezi sochaři jediný, který dovede podati docela opravdové umění; a z malířů jest to Liebermann. „Veliký" není zajisté jejich způsob, měříme-li je Fidiem a Rembrandtem. Ale jejich svéráz jest takový, jaký může býti za všech daných poměrů. To jest již mnoho; víc než tuší ti, kdož by zase a zase chtěli v zbožné ekstasi trhati z jabloně současně broskve a růže.

Přeložil F. X. ŠALDA.

*) Autor píše toto slovo ironicky s počátečným t: teutsch. Jakoby u nás napsal: váceslavská kritika. Pozn. překl.

KRONIKA.

JULIUS MEIER-GRAEFE:

BEDNA.

Milý ctiteli Böcklinův!

Rád odpovídám na Tvou otázku a děkuji Ti za přátelskou soustrast. Neplakej, to se může každému přihodit. Ne, já sám se cítím docela dobře. Žádná prázdnota, právě naopak. Ostatně je tomu už tak dávno. Divím se, že se Ti neděje stejně. Začátek byl u Tebe asi právě takový. Ale slyš:

Byl jsem v Mnichově, v prvním semestru. Když se večer v knajpě hrálo, dostávali jsme my fuchsové dovolenou do opery nebo k podobným representačním událostem. Chodilo se do přízemí k stání, rozumí se vždycky co možná do předu. Můj starší kollega (Leibbursch) měl snížený lístek. Nebylo-li příliš plno, bylo možno se po prvním aktu posadit. Prvního večera slyšel jsem poprvé jeden kus z Trilogie, Siegfrieda nebo Walkyru. Náhodou hned den na to, po šermu, setkal jsem se s prvním Böcklinem. Dva dojmy! V otcovském domě na venku vídal jsem do té doby jenom zarmucující rytiny podle Rafaela. Nad mou postelí visela ditto rytina svaté Jenoféfy v lese, premie Krasoumné Jednoty pro Porýní a Westfalsko, také ne právě opojná. Potom v malém gymnasialním městečku na hranicích Podolí málo zdařilé portrety starého císaře a císařovny; v aule královna Louisa, — to už víš. Stoj, vzpomínám si, jako malý hoch byl jsem s matkou v drážďanské galerii před Rafaelovou Madonnou, před touž, jež visela v saloně nad plyšovým divanem. Mama se rozplývala, já dostal hlad, dal jsem to na jevo, dostal jednu za ucho. Jinak nic, pokud se pamatuji.

Také první vážnější orchestralní požitky spadají do gymnasialní doby. V neděli v poledne, když jsme chodili husím pochodem přes trh ukázat svou nejnovější kravatku a pošilhávali po dívkách z vyšší, rovněž v husím pochodu, hrávala kapela 18. pěšího pluku. Ne právě špatně. Taktem dostávalo se mladistvé srdce i nohy do jistého švihu. Vždycky když jsme se potkali, podíval jsem se Martě hloub do očí, a jestli náhodou tloukl velký buben, štípnul jsem ji potají. Tentýž švih se mi vrátil i tehdy v Mnichově, jen ještě hlubší, abych tak řekl. Přirozeně jsem shledával, že je Wagner největší hudebník, Böcklin největší malíř. K vůli Böcklinovi vyzval jsem na prvním širším kommersu jednoho z Frankonie k mensuře. (Rád bych věděl, má-li ho dneska rád.) Abych se dostal na Wagnera, hlásil jsem se na oficielní večírky marod, chodil jsem v lumpáckém civilu na galerii, nádhera! natrefil tam jednou večer svého Leibburše, také v lumpáckém civilu. Tlusté přátelství, blažené hodiny. Ještě vidím Vogela jako Siegfrieda — k řvaní. Guru jako Wotana s okem, které nebylo vidět, s velkým pačesem, božsky unuděného. Vůbec všechno božské, velkolepá mlhavá nálada, zároveň lyrická i pompésní. Když Herzogová cvrlikala, bylo mi lehko, když Siehr svou obrovskou dračí tlamu otevřel a zachrochtal, bylo mi při všem zármutku jako červené karkulce. S druhé strany Böcklin — no, to si dovedeš představit. Oba rozčilovali. Oba se tak dobře hodili k mládí, k těm jistým jiným věcem, kterým jsem se tehdy horlivě věnoval, které mne rovněž, s úctou mluveno, povzbuzovaly. První večer, první ráno, zůstaly ze všeho nejkrásnější. Kdykoli jsem v nejbližších na to létech viděl Böcklina nebo slyšel Wagnera, myslil jsem vděčně na první blažené hodiny v Mnichově. To trvalo strašně dlouho. Viděl jsem jiné obrazy, ale nestál jsem o ně; vzpomínám si ještě, že jsem v jedné berlínské lepší společnosti mluvil o Rembrandtovi jako o docela sprostém chlapu. Všichni mne považovali za ohromně originelního. Nestál jsem vůbec o nic jiného, protože mne to tak neuchvacovalo jako Böcklin, nevzněcovalo do té míry. Také žádnou jinou hudbu jsem nemohl slyšet, nemohl jsem zkrátka, shledával jsem všechno hrozně nudným, usnul jsem jednou při Beethovenovi, když Bülow dirigoval. Pak přišlo období, kdy jsem měl jiné věci „také rád", ale mluvil-li jsem o nich, pak „s jiného stanoviska". Böcklina a Wagnera jsem zavřel do zvláštní škatulky a chránil je všeho vlivu od změny mých zálib, která jinak ve mně nastávala. Odvykl jsem si všeličemus, všelico jsem si navykl, pomalu jsem

začínal myslit zcela rozumné věci, ale škatulku jsem nechával na pokoji. Dotknouti se jí bylo by se mi zdálo proradou na nejsvětějším. — Uplynula leta. Konečně, přiznám se upřímně, jsem v návalu událostí i na to jedno zapomněl. Jednoho krásného dne stalo se mi něco podivného. Stál jsem před týmž Rembrandtem, kterého jsem tehdy ve svém oslovství kdo ví zač vyhlásil, a shledal jsem, že je krásný, božsky krásný. Běžel jsem k němu svrchovaně znepokojen znova a znova, obraz byl vždy krásnější. Věc mne skoro trápila. Tak hloupý jsem také nebyl, abych nepozoroval, že to tehdy souviselo se škatulkou, považoval-li jsem Rembrandta za sprosťáka. Podobné sceny opakovaly se i před jinými mladistvými hříchy, i v koncertě, v opeře, při Beethovenovi i jiných, při nichž jsem kdysi usínal. Vláčel jsem škatulku za sebou již jako pořádnou bednu. Konečně — bylo to tuším před prvním portretem od Goyi — jsem ji otevřel, a podiv se: Wagner se ku podivu změnil, rozpoznal jsem ještě cosi z bývalé nádhery, ale scvrklé, menší, a co je nejdivnější, beze vší velkolepé mlhy, dokonce nic gigantického, skoro spíš roztomilé. Po Böcklinovi však, kterého jsem tehdy tak něžně do vaty zabalil, — ani nejmenší stopy! Příšerné, co? A od té doby — konec! Wagnera jsem ještě často a rád slýchal, ale jinak než tehdy, bez toho (s úctou mluveno) rozčilení, a nejraději mimo jeviště. Ale s tím druhým jsem se už jakživ nepotkal.

Jako Böcklina-Wagnera, tak jsem se dopustil ještě jiných hloupostí, bohužel. Ale vždycky právě tak: nejdřív do škatulky, zapomněl na ně, nahlédl po čase, fuč. S lety se dostaví cvik. Pravím ti, tout est là, hlavni věc, mít svou škaulku vždycky v pořádku, pod kontrolou, a vůbec: mít jich co nejmíň, nejraděj žádnou! Všechno pro celek. Nu, tomu ty nerozumíš.

Že je to lehkovážnost? — Blázníš? Mám se snad pochovat někde v Kamerunu? Děkuji poníženě. Důslednost nebo nedůslednost, revient au même. Nosíš ještě svěcený kabát? — Nu tak tedy! Tam jsme také jednou byli. Adam a Eva milovali ještě jinší věci. Když jsem byl maličký — ale nechci tě trápiti.

Ostatně to nemá s láskou nebo věrností nic společného; nebo jen částečně: míval jsi milenky? — Já také, na kopy: v Porýní, Westfalsku, na Podolí, v Mnichově, Zurichu, Berlíně, Londýně, v Paříži. Nebudeš přece žádat aby byly vždy lepší? Vím, co chceš říci, volba je volná — nu, nechci se vměšovat do Tvých něžných detailů. Rozhodně, jestli to až posud tak neděláš, dělej to tak teď a vyber si nejlepší za ženu, nejlepší ze všech. Pak Tě ani nenapadne, abys běhal za některou z těch dávno odbytých. To nedělej! není to žádná radost. Potěš ji sladkými slovy nebo ji vdej za dobrého přítele anebo jí vyplácej rentu.

V umění je tomu právě tak, jenže docela jinak. Žádná kocovina, to je to nejkrásnější, a žádný vitriol. Klamat je tu povinností. Jenom sebe ne! To je jediná výminka. A potom se železnou důsledností být nedůsledným. Tomu nerozumíš? Namáhej se trochu! Že je tu potřebí o vlásek méně hlouposti než v lásce, je důležito; o to je to též krásnější. Ničeho nelitovat! Co na tom, ať nadávají: Ty nejsi kritik. Nestrachuj se, ti druzí to nemyslí dokonce tak vážně jako Ty sám. I jestli jsi přísahal, upokoj se, tu není křivopřísežnictví. Ba dokonce, máš-li třeba nad chaise longue-fotografii viset, nedej se odstrašit! Obrať ji ke zdi a napiš na ni datum; proto se ještě nestaneš mudrcem v umění. Ale nicméně, den bude památný. Kup si jinou od téhož, ale staršího data. Anebo ještě líp, některou od někoho z těch starých, kterým říkal ten domácí patron mazalové. Prožiješ zázračné věci, láska je omáčka vedle toho. Neboť poznáš, že za jedním, kterého jsi odložil, přijde tisíc jiných, kteří Ti před tím — buď upřímný — byli v gruntu tuze lhostejní. Každý z nich nekonečně krásnější než odložený, všichni dohromady hotový ráj. A při tom zažiješ tu podivuhodnou zkušenost, že všichni — jakkoli se mezi sebou různí — se Ti budou stále více blížit, více než Böcklin, do jiné, úctyhodnější blízkosti, — tak blízko, že si na konec bez velké domýšlivosti budeš smět myslit, že patříš mezi ně. A potom zkus zavřít někoho z nich do bedny: Tiziana, Rembrandta, Halse, Velasqueza, Rubense, Delacroix, Maneta, Liebermanna. Nepůjde to! Nikoho z nich už neztratíš, vždy více Ti bude přidáno, až se dostaneš sám do bedny.

V té naději

Tvůj M.-G.

(Z 1. čísla „Kritik der Kritik“.)

VÝSTAVY.

V pavilloně „Manesa“ otevřena byla 4. listopadu výstava Dánského umění uspořádaná sdružením umělců „Den Frie Udstilling“ v Kodani, a obsahuje 131 obrazů a částečně plastik, jimiž zastoupeni jsou: Anne Ancher, Michael Ancher, Aage Bertelsen, Niels Bjerre, A. M. C. Nielsen-Bodersen, Poul Christiansen, Malthe Engelsted, L. Find, Carl Frydensberg, Alb. Gottschalck, Vilhelm Hammershöi, Elise Konst. Hansenova, M. Hansen, Peter Hansen, Carl Holsó, S. C. Holtenová-Skovgaardová, Carl Jenssen, P. Jerndorf, Tycho Jessen, Viggo Johansen, Johan-

nes Kragh, P. S. Kröyer, Johannes Larsen, Julius Paulsen, Viggo Pedersen, Th. Philipsen, L. A Ring, Johann Rohde, Carl Schon, Georg Seligmann, Joakim Skovgaard, Frits Syberg, Vilh. Tetens, L. Tuxen, Hermann Vedel, J. F. Willumsen a Christian Zahrtmann. K uvedeným připojena kolekce dánského porcelánu kodaňské firmy Bing a Gröndol. Výstava končí 10. prosince. — Následovati bude výstava prací Šimonových, jejíž otevření stanoveno na 16. prosince.

*

Souborná výstava skiz ze severního polárního kruhu Alexandra Borisova v Rudolfinu.

Zájem prací Borisových není jen geografický nebo vědecký, není pozoruhodno jen to faktum, že jsou jednotlivé studie malovány při 30° Réaumura pod nulou.

Výstava je zajímava, protože tu mluví malíř a jen malíř, který vidí všechno malebně a bohatě odlišené a šťastně si našel motivy jednoduché, velké, nemalicherné, s barevnou škálou, která je jinde výjimkou nebo vzácností. Jeho sněhy, nebe a vody hrají v krásné stupnici šedých, šedozelených, šedomodrých až do černé, v čistých, průhledných, lomených tonech. Někde do nich zadrhne brutální černá čára, někde zasvítí čistá červená, — bezprostředně, neočekávaně, ale přesvědčivě a vždycky jen a jen malířsky, beze všech postranních ohledů. Lázní pro oko jsou obrazy Borisova . .

*

Soubornou výstavu velikého syna svého, Jakuba Jordaensa uspořádalo město Antverpy v Belgii toto léto a tento podzim. Paměť i význam Jordaensův bývá tísněn dnes slávou jeho vrstevníka, také Antverpana, Rubense; souborná výstava díla jeho ukázala, že neprávem. Naplnilo se slovo proslulého romanopisce a uměleckého kritika, Camilla Lemonniera, který vždy kladl velmi vysoko dílo tohoto šťatného mistra kypivé síly a plnosti životní: „Věřím v to, jeho chvíle, třebas zpozděna, přijde a přijde jako odčinitelka a triumfátorka a s ní vinobraní slávy, neboť jest jedním ze čtyřech nebo pěti souverainů svého umění.“

*

Salon d'Automne. Podzimní Salon, který vznikl před třemi roky, osvědčuje se rok od roku životnějším: nalézá si patrněji a patrněji své pole a působiště i svůj charakter. Vane jím volnější vzduch než Salonem jarním; přicházejí v něm k slovu hlavně mladí, kteří pracují bez paedagogického ochranářství starých a obnovují umění z volných podnětů tvůrčích instinktů.

Jest tu zase patrný fakt, konstatovaný již několikrát v mladším malířství francouzském: impressionistický dorost není nejsilnější a v lepších svých představitelích (p. d'Espagnat, Mme Marval, p. Peccatte) poddává se snaze po komposici a ornamentálním zřetelům. Jedním z těžišť tohoto salonu je řada panneaux od Vuillarda, intimisty, který tu šťastně udeřil na nové elementy a nové dráhy k dekoraci domova; novost aranžmentu, gesta, uspořádání překvapuje vnitřní hodnotností ryze malířskou. Vedle něho vykazují krásné kvality krajiny K. X. Roussela a nahoty Pierra Bonnarda. Bussy podal řadu zářivých dojmů středomořských. Moreau-Nélaton vystupuje mnohostranně a šťastně jako malíř, litograf, keramik. Maillol vyrostl velmi: z šťastného figuráře ve velikého sochaře mocného dechu. Mme Léon Georges ve svém kommentáři k „Princezně babylonské“ dosahuje raffinovaných a měkkých kouzel, jimiž její akvarel soutěží s perskou miniaturou. Také architekturní režie, dílo jednoho z řídkých obnovitelů francouzské architektury a dekorace, Plumeta, jest výše a jemnosti ve Francii nezvyklé. Velmi zajímavé jest oddělení uměleckých děl knižních (uspořádal Paul Gallimard) a moderních aquarel japonských (uspořádal Pierre Roche).

V Podzimním saloně bývá vystavováno vždy také dílo některého malířského klassika XIX. století; tentokráte vzpomíná Salon uctivě dvou velikých mistrů minulého věku, v mnohém snad protichůdných: Maneta a Ingresa. Manetova retrospektiva není dosti šťastně uspořádaná, za to Ingres podán tak šťastně, že veliký čistě umělecký význam a hodnota tohoto mistra, nechápaného obyčejně i těmi (a právě těmi!), kdož se ho dovolávají, přichází k slovu nezastřeně a udivuje dnes více, než by udivoval včera: půda pro chápání Ingresa a jeho uměleckých kánonů jest dnes zkypřena a zkypřena právě nejmodernějšími jako Degasem a Gauguinem.

ZPRÁVY A POZNÁMKY.

Jacques André Méry připravuje kritický životopis známého malíře-orientalisty a spisovatele Eugena Fromentina a svazek nevydané korrespondence jeho.

*

Villa Falconieri, jedna z nejkrásnějších ve Frascati, někdy residence papežů

a kardinálů, byla nabídnuta darem od německého bankéře císaři Vilémovi, který prý chová úmysl, zříditi tam uměleckou akademii po vzoru akademie francouzské ve ville Medicejské.

*

Böcklinovská otázka v německé kritice výtvarné, o níž informuje čtenáře v tomto čísle studie p. Šaldova, přiostřila se ve vášnivý spor, jímž utkali se stoupenci obojího tábora, vlastenecky konservativního i moderně vývojového — neboť o ně jde konec konců.

Kniha Meier-Graefeova vybouřila z klidu nejprve professora heidelberské university, tajného dvorního radu Henry Thodea, jemuž jsou v knize Meier-Graefeově některé partie psány přímo na záda. Henry Thode, který přednášíval dosud kollegia o starém umění, ohlásil náhle přednášky o Arnoldovi Böcklinovi a Hansovi Thomovi a hned v první přednášce, 14. června, dopustil se nepěkných insinuací: podezříval moderní umělce ze spojenectví s obchodníky obrazovými, moderní kritiky z neněmeckého cítění, moderní malbu z nepoetičnosti a citové chudoby.

Výborné odpovědi dostalo se mu berlínským malířem Maxem Liebermannem, který několikráte již namočil velmi šťastně péro k estetickým úvahám a kontroversím. Odpověď tato zasluhuje býti cele citována: do čeho bije, jest i nám tak blízké a straší a čpí, ve versi ovšem ještě hrubší, i z našich listů.

„Frankfurter Zeitung“ z 23. června přinesla tyto řádky Liebermannovy:

„Henry Thode má kollegium o moderním malířství? Risum teneatis amici! Týž Thode, o němž František Wickhoff, professor uměleckých dějin na vídeňské universitě, ve 4. čísle „Kunstgeschichtliche Anzeigen“ z r. 1904 píše: „Henry Thode, privilegovaný objevitel, který od drahné doby zaplavuje svět podvrženými Dürery, Mantegny, Corregi atd., který vydal celý svazek s obrazy Dürerovými, z nichž každý jest z jiné ruky. Ten nezná nejen Dürera, nýbrž musí mu býti cizí i všecky ostatní školy, z nichž složil všecky ty nepravé obrazy“. A týž učenec uzavírá svoji kritiku Thodova objevu krucifixu Michel-Angelova v San Spirito slovy: „Člověk myslí, slyší-li o tomto připisování Michel-Angelovi, že se ho dopustil šprýmař. Byl to však šprýmař bezděčný.“ Thodovo zakoupení tak zvaného Correggia pro Städelovský ústav mají asi Frankfurtští v dobré paměti.

Nadšení prochvělo tedy celé Německo, když přičinlivý tisk rozhlásil kteréhosi dne urbi et orbi: Pan tajný rada Thode rozhodl se po přečtení knihy Meier-Graefovy „Případ Böcklinův“, čísti kollegium o moderním umění. Tak zdařilý a důkladný znatel starého umění jest ovšem nejpovolanějším soudcem nového umění. Již úvodní slova jeho první přednášky to plně dokazují. Thode líčí vliv impressionismu lapidárními slovy:

„Silou tvořící veřejné mínění moderního umění jest malý kruh v Berlíně, který jest v důvěrném vztahu k uměleckému obchodníkovi.“ *)

Jako kdybych tvrdil, že Richard Wagner vděčí svoji proslavenost pouze okolnosti, že se stal Henry Thode jeho zetěm. Ovšem že každému novému umění rozumí nejprve jen malý kruh; ale všichni Lisztové, Bülowové a — last not least — Thodové nebyli by dovedli „udělati“ Wagnera, kdyby byl náhodou nebyl — Wagnerem.

Také ví každý student uměleckých dějin v prvním semestru, že zlý impressionismus, jehož velebení v knihách Meier-Graefeových pana Thoda tak rozezlilo, že se rozhodl, vrhnouti na něho své „Quos ego“, jest právě tak starý jako malba. Vtipně nazval můj zemřelý přítel Bayersdorfer Piera de la Francesco, o němž asi tajný rada Thode slyšel, prvním professorem pro malbu plain-airovou, a já jsem přesvědčen, že by dokonce i Thode, kdyby si ušetřil jednou několik hodin svého vzácného času, aby mohl pozorovati obrazy jakéhosi Velazqueza, „objevil“ ve Španělovi impressionistické nazírání, které vede přes Goyu k Manetovi.

Kdyby však i na dále prohlašoval pan tajný rada Thode celý impressionistický směr v moderním umění za „nesmysl, který jest vytrubován do světa kterousi berlínskou klikou jen z ohledů obchodních“ — kdyby četl i sebe více přednášek na potřenou názorů Meier-Graefeových: vždycky budeme žádati, aby bojoval slušnými zbraněmi, to jest důvody.

Když však professor na jedné z předních universit německých v záležitosti ryze umělecké osobními insinuacemi jako „nedostatkem národního cítění“, „napodobením Francouzů“, „nepoetičnosti“ a jinými zbraněmi, vzatými ze zbrojnice antisemitismu a velmi již zrezavělými, chce poraziti nepřítele, dokazuje to jen, že nemůže jej potříti důvody věcnými; jinými slovy: že pan tajný rada Thode rozumí z nového umění právě tolik, co z umění starého.“

Repliku proti malíři Thomovi, který se zastal Thodeho, zakončil pak Liebermann těmito znamenitými větami:

„Jsem dosti stár, abych věděl, že člověk přesvědčí jen svoje stoupence: proto nečinil jsem

*) Míněn Cassirer. Pozn. redakce.

nikdy marný pokus, abych chtěl obrátiti odpůrce ke svým názorům. Neosobuju si bráti německému národu jeho ideály, dovoluju si jen protestovati proti nesnášelivosti, s níž p. Thode to, co on pokládá za správné a pravdivé, proklamuje za ideál celého německého národa. Malebnou a poetickou není jen „kouzlo měsíčné noci, která jímá smysly, nýbrž také — abych užil slov p. Thomových — jest dosti poesie mezi Berlínem a Buxtehude.“ Síla tvárná, ne volba látky činí umělce umělcem. Žádným dogmatem, žádnou frásí sebe plněji znící, žádným heslem vlastenčícím nesmí býti zužována a obmezována širá říše a svobodné právo osobnosti.“

Z ČASOPISŮ.

V článku „Nutná rozluka“ (Un divorce nécessaire) v zářijových Les Arts de la Vie žádá naléhavě Frantz Jourdain, aby konečně byla zlomena tyranie Institutu, této tvrze uměleckého zpátečnictví, která ohrožuje všechno francouzské umění a zasáhá tak hluboce na základě různých privilejí do všeho uměleckého života francouzského a vší jeho organisace, že maří i nejlepší uměleckou politiku státní a obrací v niveč i nejlepší vůli soukromníků. Jourdain vypravuje neuvěřitelné doklady drzého usurpátorství několika akademických pseudoveličin, které obsadily i práh museí Luxembourgského a Louvru a zamítají nebo vpouštějí živé mrtvé po své osobní chuti nebo nechuti.

Tak společnost „Přátel Luxembourgu“ koupila znamenitý obraz Toulouse-Lautreca a nabídla jej darem tomuto museu. Dar byl přijat ředitely museí národních — tedy státními funkcionáři — se závaznou zdvořilostí, ale vrchní rada museí (Commission supérieure), jejímž presidentem je Bonnat, člen Institutu a akademická mediokrita, dar odmítla formou co nejurážlivější. A Jourdain vzpomíná analogického případu před několika lety, kdy skupina amateurů složila se a zakoupila jedno z nejlepších děl Turnerových, posud nezastoupeného v Louvru, a nabídla jej darem Luxembourgu. I zde byl to Bonnat, který se postavil proti tomuto přírůstku do musea a stát sklonil se před malichernou a hnusnou ješitností uraženého akademika! Luxembourg odmítl — Turnera! „Turner nebyl uznán za hodna, aby visel vedle Picotů, Hessů, Drollingů, Schnetzů, Flandrinů, Cabanelů a jiných nepojmenovatelných natěračů, jimiž jest hrd Institut a jejichž apotheosu vyzpěvuje . . .“

Tyto reakční rozmary akademických potentátů vynesly Francii nejen nesmírné škody mravní, ale i škody finanční: stalo se totiž již, že obrazy zamítnuté, když je nabízel malíř skoro zadarmo, byly za několik desetiletí draze zaplaceny. Tak bylo odpověděno posměchem na nabídku Courbetovu, který si přál, aby v Luxembourgu visel jeho „Pohřeb Ornanský“ a za dvacet let zaplatil stát sto tisíc franků za totéž dílo, které mohl získati od mistra tehdy za několik louisd'orů.

„Nuže, kdy konečně budou poslány tyto komické figury k jich drahým studiím? Do čeho se mísí a od koho mají tedy tak strašnou autoritu? Ministr vyučování čelí papeži a odkazuje biskupy do jich mezí, ale třese se před kterýmkoli makrobiem, jenž maje na třaslavé lebce předhistorický dvojroh, přijde k němu a diktuje mu svoji vůli. Villa Medicejská nepatří Francii, ale Institutu; Škola krásných umění není odvisla od správy státní, nýbrž od Institutu, umělecké vyučování nemá v rukou stát, nýbrž poručníkuje mu Institut, který řídí, vládne, obtěžuje, povzbuzuje, ruší a tyranisuje po své vůli a po svých rozmarech.“

„Po smrti Guillaumově byl označován mladý a neodvislý muž, aby šel oživit tu pitvornou Římskou školu, která leží v posledním tažení; všichni umělci žádali Alberta Besnarda, jejž energicky podpírala ulice de Valois, ale bylo třeba člena svatosvatého sdružení, a p. Carolus-Duran byl poslán franko do věčného města. Několik měsíců před tím, škandál stejně nepravděpodobný se udál při jmenování professora na Škole krásných umění; před Carrièrem dali přednost Ferrierovi a bylo třeba, abychom poskytli užaslé Evropě takové divadlo nespravedlnosti a pošetilosti.“

SOUTĚŽE.

Konkurence Uměl. Průmysl. Musea v Praze. Uměl. průmyslové museum vypsalo letošního roku konkurenci na sponu a přesku, dále na rám ve dřevě řezaný a konečně na vějíř. Došlé návrhy jsou nyní v museu vystaveny a jest velice zajímavo, jak poroty o došlých konkurenčních pracích rozhodovaly. — Na sponu neobdržel žádný z uchazečů I. cenu. Cenu II. a III. udělila porota nevkusným a naprosto neuměleckým pracem, kdežto kvalitativně nejlepší práce s heslem „České děvuše“ zůstala bez ceny. — Podobným způsobem rozhodla porota o rámech. Cenu I. a III. obdržely práce snad „pilně“ provedené, avšak umělecky bezcenné a technicky nesprávné. Daleko nejlepší práce s heslem „Volnost“ obdržela pouze II. cenu. — Ještě křiklavější jest rozhodnutí poroty pro vě-

jíře. Zde udělena pouze jedna, III. cena práci naprosto amateurské a technicky neohrabané, ač i tu byly dva návrhy, které vkusem i provedením stály daleko výše. Rozhodnutí ve všech těchto případech dokazuje, že poroty pro tyto konkurence bývají naprosto nesprávně sestavovány. Skuteční umělci zůstanou v těchto porotách se svým hlasem v minoritě a propůjčují své jméno k rozsudkům naprosto laickým. Doporučujeme jim, aby se těchto porot nadále stranili.

*

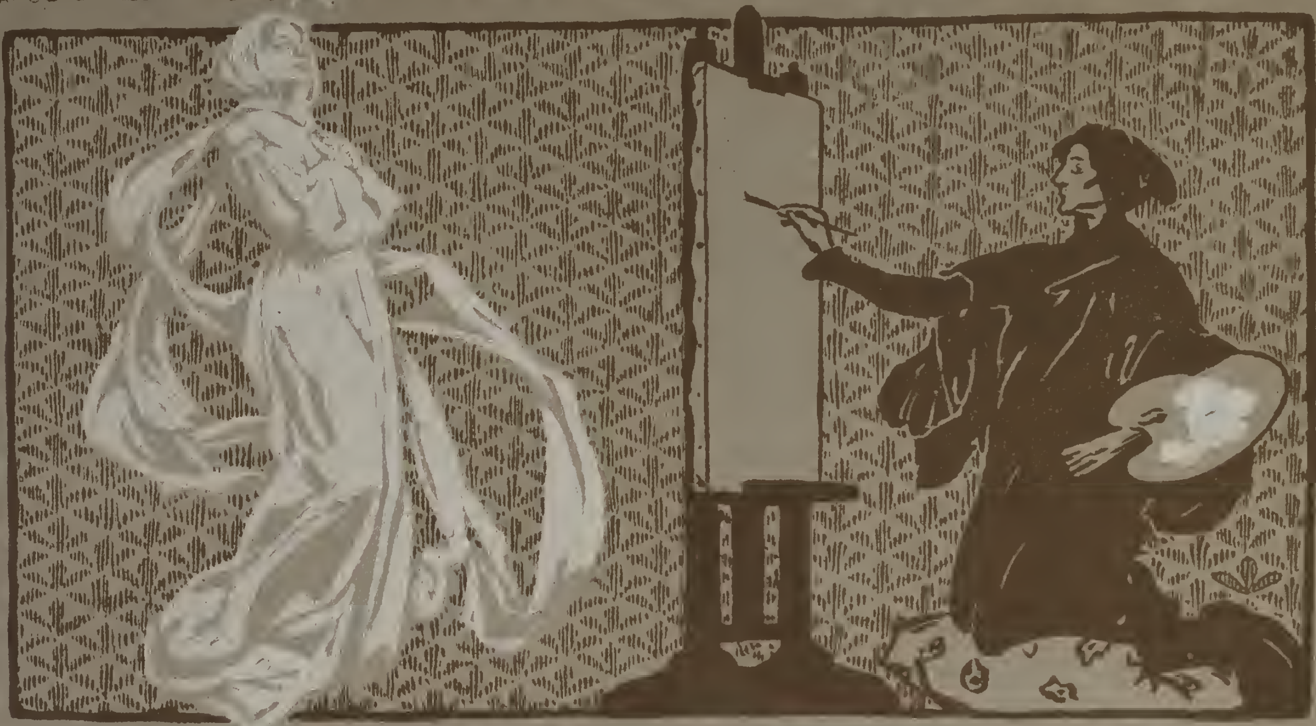
Nadace Turkova. Z nadace, kterou založil architekt Alois Turek dne 27. prosince 1893 v Praze zemřelý, a jež určena jest na odměny za vynikající díla českých malířů a sochařů a českých spisovatelů všech oborů, rozdělí se úroky vzešlé na rok 1905. Úroky tyto rozdělí se na osm dílů, z nichž dva připadnou malířům, dva sochařům a čtyry spisovatelům všech oborů. Kromě toho udělena bude ještě jedna cena pro sochaře, které se při rozdělování úroků za rok 1904 nepoužilo, tak že se roku letošního dostane sochařům tři odměn. Odměny uděluje sbor obecních starších král. hlav. města Prahy k návrhu rady městské; avšak sbor i rada městská vázáni jsou návrhem, jejž učiní jim komitét sestavený ze zástupců české techniky, Umělecké besedy, České akademie pro vědu, slovesnost a umění, a Svatoboru. O odměny ucházeti se mohou malíři, sochaři a spisovatelé všech oborů, české národnosti, předloží-li aneb označí ve lhůtě konkursní vynikající díla výtvarná nebo literární, která byla v předchozích dvou létech provedena a posud ceny peněžité nedosáhla. Žádosti buďtež podány do dne 15. ledna 1906 v podacím protokole rady městské na radnici Staroměstské. K žádostem buďtež připojeny doklady o studiích a o české národnosti, v žádostech nutno uvésti přesný seznam děl, jimiž žadatel o cenu se uchází. Díla literární a fotografie děl výtvarných buďtež rovněž připojeny ihned k žádostem, avšak práce výtvarné samy (originály obrazů a práce sochařské) lze dodati teprvé v době od 8. do 12. ledna 1906 do referátu humanitního (I. Rytířská ulice č. p. 404, Stará rychta). Ku přání komitétu nadačního žádají se výtvarníci, aby opatřili každý předložený obraz, odlitek neb fotografii znatelně svým jménem a názvem díla. Kromě toho budiž v žádosti anebo na dílech samých vyznačena prodejná cena předložených originálů za účelem pojištění proti poškození ohněm, jakož i budiž žadatelem výslovně prohlášeno, že díla byla v předchozích dvou létech provedena a posud ceny peněžité nedosáhla. K žádostem nedoloženým a pozdě podaným nebude vzat zřetel.

*

OD REDAKCE.

Přinášíme v tomto čísle Meier-Graefovu obranu proti filistrovskému Böcklinovci, která výborně paroduje tak mnohou duševní lenost a prkennou vážnost, jež není jen domovem v Německu. U nás máme její kořenější sesterskou variantu. Proto mělo by býti slyšeno jiskřivé slovo Meier-Graefovo ku příkladu proti strašidlu důslednosti, která sedí na našich lidech jako můra a zavazuje je, aby do nejdelší smrti drželi hlouposti svého líbezně neporušeného mladého věků.

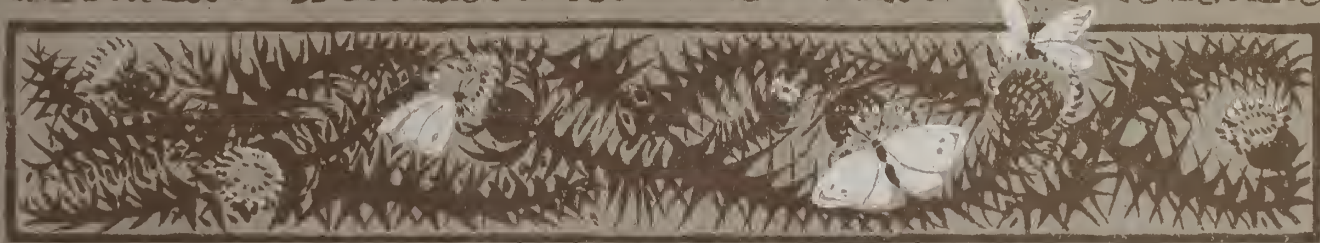
Článek Schefflerův doporučujeme také bedlivé úvaze a pilnému pročtení. Našinci, kteří mají k tomu doma opravdu zřídka příležitost, mohou zde poznat, co jest nebojácná a osvícená kritika, zírající hluboko do vývojových složek přítomnosti a cítící s nutnostmi doby, a co jest feuilletonistická omáčka, kterou se u nás polévá kde co, dobré zlé, ničemné hodnotné, bezcharakterní jako výrazné. Tak statečně odklízejí dnes v Německu s vývojové dráhy, i takové duchy jako je Klinger, poněvadž se v nich cítí nebezpečí pro vývoj! Kdežto u nás podkuřuje se kadidlem řadě lidí nekonečně menších a daleko zhoubnějších, kteří přímo zatarasují rozvoj a nutí k snižování uměleckého letu mladších a nejmladších!



VOLNÉ SMĚRY.

VYDÁVÁ : MANES : PRAHA

ROČ. IX. — 1905 — ČÍS. 2.



■ VOLNÉ SMĚRY ■

MĚSIČNÍK UMĚLECKÉ KULTURY. ■ VYDÁVÁ »MANES« V PRAZE ■ REDIGUJÍ A. HOFBAUER, J. PREISLER, F. X. ŠALDA A V. ŽUPANSKÝ. ■ ZA ČÁST TEXTOVOU ODPOVÍDÁ F. X. ŠALDA. ■ REDAKCE JEST RŮZNA A NEODVISLA OD VYDAVATELSTVA ■ VEŠKERÉ ZÁSILKY REDAKČNÍ ADRESOVÁNY BUĎTEŽ: VOLNÉ SMĚRY, PRAHA II., VODIČKOVA ULICE 38 ■

OBSAH ČÍSLA 2. ROČNÍK IX.

TEXT.

REPRODUKCE.

ADMINISTRACE: „VOLNÉ SMĚRY“ PRAHA II. VODIČKOVA UL Č. 38. I. PATRO.

ROČNÍ PŘEDPLATNÉ . . . . K 12.80
DO CIZINY . . . . K 15.—
JEDNOTLIVÁ ČÍSLA . . . . K 1.20

CENA MIMOŘÁDNÝCH ČÍSEL V DROBNÉM PRODEJI STANOVÍ SE VŽDY ZVLÁŠTĚ.

TISKEM KNIHTISKÁRNY DR. ED. GRÉGRA A SYNA V PRAZE.

■ VOLNÉ SMĚRY ■

(LES TENDANCES LIBRES)

RECUEIL MENSUEL PUBLIE PAR L'ASSOCIATION D' ARTISTES »MANES« PRAGUE ■ COMITÉ DE REDACTION: A. HOFBAUER, J. PREISLER, F. X. ŠALDA ET V. ŽUPANSKY. L'ADRESSE: VOLNE SMĚRY PRAGUE II. VODIČKOVA UL. 38 ■

SOMMAIRE DU No. 2 IXe. ANNÉE.

TEXTE.

REPRODUCTIONS.

ADMINISTRATIONS DE „VOLNÉ SMĚRY“, PRAGUE II., VODIČKOVA UL. 38. I.

UN AN (AUTRICHE) . . . . FR. 13.—.
ETRANGER . . . . FR. 15.—.
UN NUMERO . . . . FR. 1.50.

IMPRIMERIE DU DR. E. GRÉGR ET FILS PRAGUE.

